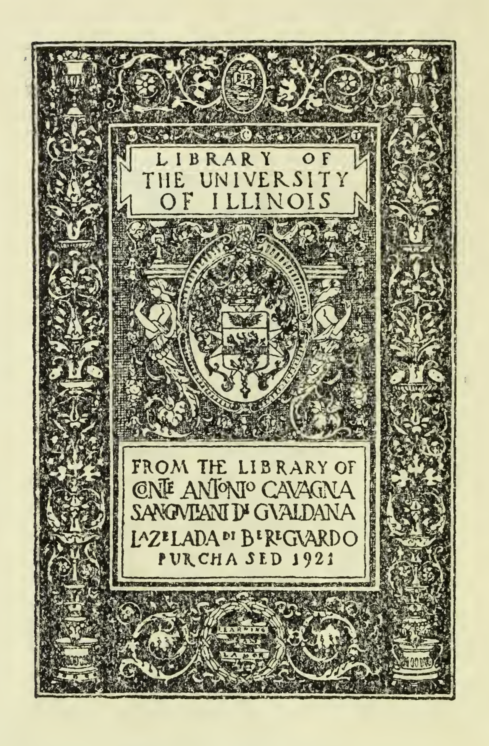




LIBRARY OF
THE UNIVERSITY
OF ILLINOIS
FROM THE LIBRARY OF
CONTE ANTONIO CAVAGNA
SANGIULIANI DI GUALDANA
LAZZELADA DI BEREGUARDO
PURCHASED 1921

LES

MUSÉES D'ITALIE

GUIDE ET MEMENTO

DE L'ARTISTE ET DU VOYAGEUR

PRÉCÉDÉS D'UNE DISSERTATION
SUR LES ORIGINES TRADITIONNELLES DE LA PEINTURE MODERNE

PAR

LOUIS VIARDOT

Seconde édition, très-augmentée.

PARIS

L. MAISON, ÉDITEUR

DES ITINÉRAIRES EUROPÉENS DE RICHARD, AD. JOANNE, A.-J. DU PAYS

Rue de Tournon, 17

LES MUSÉES D'EUROPE

MUSÉES D'ITALIE

LES MUSÉES D'EUROPE

PAR LOUIS VIARDOT

Se composent de 5 volumes in-18 anglais.

Chaque volume se vend séparément :

Musées de France (Paris).	1	fort vol. br.,	4 fr.	50 c.
Musées d'Italie.	1	vol. —	3	50
Musées d'Espagne.	1	—	3	50
Musées d'Allemagne.	1	—	3	50
Musées d'Angleterre. . . . . . — de Belgique. . . . . . — de Hollande. . . . . . — de Russie.	1	—	3	50

Les 5 *volumes réunis ne coûtent que* 17 *fr.* 50 *c. au lieu de* 18 *fr.* 50 *c. pris séparément.*

En préparation : Les Musées de France. (Versailles et la Province), 1 vol.

Paris.—Imprimé chez Bonaventure et Ducessois, 55, quai des Augustins.

LES

MUSÉES D'ITALIE

GUIDE ET MEMENTO

DE L'ARTISTE ET DU VOYAGEUR

PRÉCÉDÉS D'UNE DISSERTATION

SUR LES ORIGINES TRADITIONNELLES DE LA PEINTURE MODERNE

PAR

LOUIS VIARDOT

Seconde édition, suivie d'un chapitre inédit

SUR LA

GALERIE ROYALE DE TURIN

PARIS

L. MAISON, ÉDITEUR

DES ITINÉRAIRES EUROPÉENS DE RICHARD, AD. JOANNE, A.-J. DU PAYS

Rue de Tournon, 17

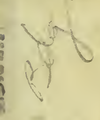
1855

PRÉFACE

DE LA PREMIÈRE ÉDITION.

Lorsque je commençai d'écrire la dissertation placée en tête de ce volume, je crus pouvoir l'appeler *Préface d'une Histoire des écoles italiennes*, car j'avais alors l'ambitieuse envie d'essayer ce grand travail. Mais, lorsqu'au milieu des graves préoccupations de cette époque, je me vis en face d'un ouvrage de si longue haleine, qui exigerait plusieurs années d'études, de recherches patientes, de longs voyages, et, en tout cas, de parfaite liberté d'esprit, je sentis mieux l'insuffisance de mes forces, et, perdant courage, j'ajournai à d'autres temps, s'ils arrivent jamais pour moi, l'essai de cette vaste entreprise,

L'idée me vint alors d'utiliser au moins les souvenirs d'un récent voyage pour tracer une Revue des principaux Musées d'Italie. C'était m'acheminer à mon but par un détour, et commencer l'étude des Écoles, sinon leur histoire; c'était aussi, du moins j'en ai l'espoir et la croyance, faire un travail utile à ceux qui vont visi-



ter l'Italie, à ceux qui en sont revenus, à ceux même qui se résignent à n'y aller jamais, pourvu que leur désir, leur satisfaction ou leurs regrets aient pour cause commune le goût des arts.

Il y a, dans cette contrée célèbre, une foule de grandes œuvres, dues à de grands génies, dont tout le monde parle, mais le plus souvent sans les bien connaître. Les uns savent les auteurs, et non leurs ouvrages; d'autres, les ouvrages, et non leurs auteurs; d'autres enfin, qui connaissent les auteurs et les ouvrages, ignorent où vécurent les uns, où sont aujourd'hui les autres. Pour ceux-là, qui n'ont point vu et qui ne verront pas l'Italie, il peut être intéressant de trouver quelques notions fidèles et suffisantes, réunies dans un ordre qui rend toute recherche facile. Les voyageurs revenus d'Italie auront le moyen de ranimer des souvenirs dont l'impression générale dure toujours sans doute, mais dont les détails s'effacent assez vite, de les classer méthodiquement, de les retrouver au besoin et à chaque occasion, de comparer enfin leurs opinions et leurs sentiments à ceux d'un autre voyageur.

Quant aux personnes, artistes ou amateurs, qui se disposent à passer les Alpes, je crois leur offrir quelque utilité, et pouvoir leur promettre quelque service. Le plus grand nombre des galeries italiennes, celle du palais Pitti, à Florence, celle du Vatican, à Rome, celle *degli Studi*, à Naples, n'ont pas le moindre catalogue, le moindre livret. Un pauvre étranger erre dans ces salles à l'aventure et sans direction, perd son temps

aux petites choses, manque les grandes, et, s'il n'a par avance des connaissances bien sûres, bien positives, voit quelquefois tout sans rien comprendre et sans rien retenir. Aucun des *Guides* imprimés dont les voyageurs munissent leur poche ne remédie à cet inconvénient, pas plus qu'un *cicerone* de place. Ils ne sont bons l'un et l'autre que pour indiquer à quelle porte il faut frapper; une fois dedans, leur office cesse. Les indications qu'on trouve dans ces *Guides*, souvent inexactes, toujours incomplètes, sont d'ailleurs sèches, décharnées, sans plan, sans ordre, sans liaison, partant, sans véritable utilité.

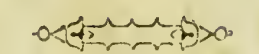
J'ai tâché de remplir une place vide. Malheureusement mon travail sera incomplet, même par les matières, et je voulais joindre le mot de *principaux* à côté de celui de *Musées*, pour en indiquer les lacunes dans son titre même. Je n'ai pas vu l'Italie tout entière, Turin, par exemple, qui a sa *Reale Galleria*, et je n'ai point parlé de ce que je n'ai point vu. On trouvera donc seulement ici Milan, Parme, Bologne, Florence, Rome, Naples, Venise, les lieux où va tout le monde, et dans l'ordre où se fait d'habitude le voyage. Mais ce sont bien les Musées principaux, ceux des villes où, depuis la Renaissance, les arts furent le plus et le mieux cultivés, des villes que l'on peut appeler les capitales des Écoles. Aucun grand nom, aucun grand ouvrage ne sera donc passé sous silence, et l'on dira du moins de ce petit livre, en attendant que d'autres le refassent avec plus d'étendue et d'autorité : cela vaut mieux que rien.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

LES

MUSÉES D'ITALIE.



INTRODUCTION.

DES ORIGINES

TRADITIONNELLES

DE LA PEINTURE MODERNE EN ITALIE.

Quand on entre dans celui des musées de Florence qui s'appelle *Degl'Uffizi*, et que l'on commence à parcourir la longue galerie où sont rangés les ouvrages de peinture qui conduisent, par ordre de dates, jusqu'aux chefs-d'œuvre rassemblés dans *la Tribuna*, les quatre premiers tableaux qu'on aperçoit me semblent contenir en abrégé toute l'histoire des origines de la peinture moderne. Le premier, et le plus ancien, est du Candiote Andrea Rico; les trois autres, des Florentins Cimabuë, Giotto et Fra Angelico. Il y a là, sous quatre noms propres, l'origine traditionnelle, le dernier terme de l'imitation, le premier essai d'affranchissement, de renaissance, et la première peinture de haut style. Après eux, l'art est complet, et n'attend plus, pour atteindre ses derniers développements, que les efforts du génie individuel des artistes ; Verocchio va former Léonard de Vinci, Ghirlandajo Michel-Ange, et le Perugin Raphaël.

Arrêtons-nous au premier point, plus obscur et non moins intéressant que les autres; cherchons l'origine traditionnelle de la peinture.

Plus les sciences marchent, plus on les étudie, plus on remonte le cours de leur histoire, de leurs développements, de leurs transformations, et plus on est frappé de la vérité du vieil adage *nil sub sole novum.* Non, rien d'absolument nouveau sous le soleil depuis qu'il a commencé d'éclairer notre monde. On dirait, en vérité, qu'à sa naissance même, l'humanité a reçu, comme en présent du ciel, les premiers rudiments de tous les rameaux qui devaient composer l'arbre de sa science, et que, depuis lors, rien n'est plus né, rien n'a fait que se développer avec elle, grandir, décroître, puis grandir encore, changer de forme, de place et de destination. Il en est ainsi, par exemple, des philosophies et des religions, desquelles on suit aisément la trace, à travers leurs métamorphoses successives, de Mahomet à Jésus, à Platon, à Moïse, à Hermès, à Brahma, puis, de l'Inde, jusqu'aux profondeurs du mystérieux berceau du genre humain. Il en est de même des arts, qui, pas plus que les sciences, ne sont nés précisément chez les Grecs, qui viennent aussi de plus haut et de plus loin. Mais les Grecs, avec un sens exquis du beau, les ont portés peut-être au dernier point de perfection qu'il leur soit donné d'atteindre sous des mains humaines. Aussi, nous semble-t-il permis, quant à notre sujet, de faire partir des Grecs leur histoire.

Malgré les ravages du temps et des barbares de plusieurs âges, l'architecture et la statuaire ont laissé d'assez nombreux, d'assez magnifiques monuments, pour que nous puissions sainement juger de l'état de ces deux arts dans la Grèce; depuis deux mille ans, les chefs-d'œuvre qu'ils ont produits font à la fois les délices et le désespoir des artistes qui les cultivent. Quant à la peinture, formée de matériaux plus fragiles, elle n'a pu survivre aux tempêtes qui ont englouti l'ancienne civilisation tout entière, et rejeté l'esprit humain, comme un autre Sisyphe, des hauteurs qu'il avait atteintes, aux humbles débuts d'une nouvelle carrière qu'il a dû remon-

ter par une longue et pénible pente. Nous ne connaissons donc point, à proprement parler, la peinture des anciens. Mais nous pouvons du moins la juger par des analogies évidentes et des indices suffisants.

D'abord, elle occupa, dans l'estime des peuples de l'antiquité, la même place qu'elle occupe, au milieu des autres arts, dans l'estime des modernes, et les noms d'Apelles, de Zeuxis, de Parrhasius, de Protogène, d'Aristide, de Pamphile, de Timanthe, de Nicomaque, ne sont pas moins grands, j'imagine, pas moins illustres, que ceux de Phidias, de Praxitèles et de Polyclète, que ceux d'Hippodamus, d'Ictinus et de Callicrates (1). Cela suffit pour démontrer rigoureusement que la peinture des anciens valait leur statuaire et leur architecture, de façon que les débris de ces deux derniers arts prouvent à la fois l'excellence du premier. Certes, si, dans les âges futurs, notre civilisation périssait sous d'autres invasions de barbares, et qu'il ne restât plus, pour en donner l'idée à une autre civilisation née après elle, que les débris de Saint-Pierre de Rome et des palais de Venise, avec quelques-unes des statues qui les décorent, les hommes de ces autres temps, en voyant dans quelle estime nous tenons Raphaël, Titien, Rubens, Poussin, Murillo, ne devraient-ils pas penser que les œuvres de ces peintres, quoique détruites, valaient les œuvres encore subsistantes de Bramante et de Palladio, de Donatello et de Michel-Ange? D'ailleurs, il nous est resté des descriptions de tableaux, à défaut des tableaux eux-mêmes, et l'on a, de plus, retrouvé

(1) Ictinus et Callicrates sont les architectes du Parthénon; Hippodamus, le constructeur de Rhodes. — Quant à ce gigantesque monument de la statuaire antique qu'on appela le *Colosse de Rhodes*, il fut élevé par Charès, de Lydie, élève du sculpteur Lysippe, qui construisit le premier des hippomachies (statues équestres), autres colosses, hauts de 30 et 40 coudées, que Pline compare à des tours.

quelques fragments matériels de la peinture antique, qui viennent à l'appui de ce raisonnement, et ne laissent aucun doute sur l'excellence de l'art dont ils sont les débris.

Telles sont, par exemple — d'une part, et sans compter les éloges de Cicéron et de Quintilien — les descriptions que fait Pausanias des peintures du Pœcile, à Athènes, et du Lesché, à Delphes, celles que fait Pline des tableaux de *Vénus* et de la *Calomnie* par Apelles, et du tableau de *Pénélope* par Zeuxis, celle enfin que fait Lucien du tableau d'*Hélène* par ce dernier peintre. Tels sont — d'une autre part — les arabesques des bains de Titus, découvertes sous l'église de San Pietro *in Vincula*, lors des excavations commandées par Léon X, les fresques trouvées, en 1674, dans le *sépulcre des Nasons*, dans les catacombes païennes, dans quelques chambres sépulcrales, et, plus récemment, les fresques d'Herculanum et de Pompeï, bien plus importantes quoique simples décorations de maisons bourgeoises dans de petites villes à cinquantes lieues de Rome. Tels sont, enfin, quelques mosaïques grecques et romaines, entre autres l'admirable mosaïque de la maison *du Faune* à Pompeï, représentant la *Bataille d'Issus*, qui ne peut être autre chose que la copie d'un tableau, et probablement de l'un des tableaux grecs apportés à Rome après la conquête (1). La simple vue

(1) On peut le croire de Philoxène, d'Érétrie, élève de Nicomaque, qui peignit en effet, pour le roi Cassandre, une des batailles d'Alexandre contre les Perses.

La mosaïque forme le pavé du *triclinium* (salle à manger) d'été dans la maison dite *du Faune*, parce qu'on y trouva le charmant petit *faune dansant* qui fait aujourd'hui l'ornement de la salle des bronzes dans le musée *degli Studi*, à Naples. Cette grande mosaïque, qui est entourée d'une espèce de cadre, et qui réunit vingt-cinq personnages et douze chevaux, à peu près de grandeur naturelle, forme un véritable tableau d'histoire. Elle représente certainement l'une des batailles d'Alexandre contre les

de ces objets démontre invinciblement — d'abord, que les peintres de l'antiquité savaient traiter tous les sujets, histoire, mythologie, paysages, marines, animaux, fruits, fleurs, ornements, costumes, et jusqu'à la caricature — ensuite, que, traitant de grands sujets, et embrassant de grandes compositions, ils savaient y mettre une belle disposition de groupes, des plans divers, des raccourcis, du clair-obscur,

Perses, et probablement la bataille d'Issus, car le récit de Quinte-Curce (lib. 3), dont je vais citer quelques passages, est parfaitement d'accord avec l'œuvre du peintre. Si le tableau original dont cette mosaïque doit être une copie, est d'origine grecque, le peintre et l'historien auront puisé aux mêmes traditions ; s'il est romain, l'artiste aura porté sur sa toile tous les détails donnés par l'histoire d'Alexandre, comme, de nos jours, par exemple, David a composé son *Léonidas* sur le récit de Barthélemy (Introduction au *Voyage d'Anacharsis*). Le moment représenté est celui où les Macédoniens, Alexandre à leur tête, enfoncent la garde d'honneur qui entourait Darius, et où le prince persan, dont la défaite est accomplie, abandonne son char pour prendre un cheval et fuir avec plus de célérité. La partie gauche, malheureusement plus altérée que le reste du tableau, mais dont les lacunes sont faciles à combler par l'imagination, montre un petit groupe de Macédoniens pénétrant les premiers au milieu des cavaliers persans (*Macedones, ut circà regem erant, mutuâ adhortatione firmati, cum ipso in equitum agmen irrumpunt*). Alexandre les guide et les précède ; monté sur un formidable cheval (*formâ spectabilis atque ferocissimus*), la tête nue et le manteau royal sur les épaules, il combat à la tête des siens, plutôt en soldat qu'en général (*non ducis magis quàm militis munia exsequebatur*). Il renverse tout ce qui lui fait obstacle (*tùm verò similis ruinæ strages erat*), et, brûlant de frapper Darius de sa main (*optimum decus cæso rege expetens*), il traverse de sa lance un seigneur persan qui a fait au roi un rempart de son corps. Au centre du tableau, on voit Darius, coiffé de la tiare (*rectam autem thyaram soli imperatori Persarum licebat gestare. — Comm. de Radero Colonia*), et encore monté sur son char de parade

le mouvement, l'action, l'expression du visage et du geste, toutes les qualités enfin de la haute peinture, dont les modernes se sont crus les inventeurs, et qu'ils ont communément refusées aux anciens.

Nous pouvons donc tenir pour constant, sans justifier plus longtemps cette assertion, que, dans l'antiquité, la peinture a marché l'égale de l'architecture et de la statuaire, et que,

(*quippe qui Darius curru sublimis eminebat, et suis ad se tuendum et hostibus ad incessendum ingens incitamentum*). Autour de lui se pressent ses courtisans, parés à la manière des femmes (*hæc vero turba muliebriter propè modum culta*), les uns abattus déjà, les autres prêts à mourir (*circà currum Darii jacebant nobilissimi duces, antè oculos regis egregiâ morte defuncti, omnes in ora proni, sicut dimicantes procubuerant, adverso corpore vulneribus acceptis*). Plein de terreur, le cocher a fait tourner bride au magnifique quadrige qui traîne le char de Darius; mais, effrayés du fracas qui les entoure, et percés des traits de l'ennemi, les chevaux se cabrent et résistent (*jamque qui Darium vehebant equi, confossi hastis et dolore efferati, jugum quatere, et regem curru excutere cœperunt*). Alors le prince, arrachant et jetant à terre ses insignes royaux, pour fuir plus librement (*insignibus quoque imperii, ne fugam proderent, indecorè abjectis*), s'élance de son char et va saisir le cheval que lui présente son frère Oxathres (*frater ejus, cùm Alexandrum instare ei cerneret, equites quibus præerat ante ipsum currum regis objecit.....*), afin d'échapper à toute bride au redoutable assaillant qu'il voit prêt à l'atteindre (*cùm ille veritus ne vivus veniret in hostium potestatem, desilit, et in equum, qui ad hoc ipsum sequebatur, imponitur*).

La mosaïque de Pompeï ressemble tellement, dans sa disposition générale, au tableau de Lebrun sur le même sujet, qu'on pourrait accuser le peintre de Louis XIV d'être un plagiaire de l'antique, si cette mosaïque n'eût pas été, de son temps, enfouie sous vingt pieds de cendres. Lebrun ne peut manquer d'avoir consulté Quinte-Curce; de là vient sans doute la curieuse ressemblance entre l'œuvre de l'artiste grec ou romain, et celle de l'artiste français.

chez les Grecs, ces arts ont tous trois atteint la perfection que nous reconnaissons dans les deux derniers. Dès lors, nous pouvons adopter, pour l'histoire générale des arts, les trois grandes divisions ou époques que propose d'Agincourt :

1° De son invention à sa décadence ;
2° De sa décadence à son renouvellement ;
3° De son renouvellement à nos jours.

La première époque forme l'art antique ; Winckelmann, après Pausanias et Pline, s'en est fait l'historien et le juge. La troisième forme l'art moderne, qui compte déjà bien des juges et bien des historiens. C'est de la seconde, plus abandonnée, que nous allons nous occuper avant de pénétrer plus avant. Elle est l'introduction naturelle à toute histoire des écoles de peinture qui sont nées depuis la Renaissance.

Pour faire clairement apercevoir les anneaux de la chaîne qui, bien que brisée à plusieurs reprises dans les convulsions du moyen âge, lie cependant l'art moderne à l'art ancien, il faut d'abord tracer une courte histoire de l'art entre ces deux époques, en la rattachant à l'histoire générale, c'est-à-dire politique et civile, des temps intermédiaires. Puis, j'essaierai de tracer l'histoire également succincte, mais indépendante de tout évènement politique, des procédés matériels, ou genres de peintures, par lesquels s'est opérée la tradition de l'art.

PREMIÈRE PARTIE.

Il est loin de ma pensée de remonter aux origines de la peinture, qu'il faudrait, suivant Vasari, chercher au delà du déluge. Je dirai comme Pline : *De picturæ initiis incerta, nec instituti quæstio est.* Je ne la chercherai, ni chez les Égyptiens, qui l'employèrent dans les figures de leurs hiéroglyphes et dans les décorations de leurs tombeaux ; ni chez les

Étrusques, qui l'employèrent aux ornements de leurs vases; ni chez les Grecs, qui, pour s'en faire croire les inventeurs, supposèrent qu'ils avaient marché successivement de la simple ligne ou contour de l'ombre, à la couleur ou ton, puis à l'union des tons ou relief, clair-obscur, plans divers, mais qui, bien réellement, portèrent cet art au plus haut degré de perfection qu'il ait atteint dans l'antiquité. On peut consulter Pausanias au chap. XV de l'*Attique* (du Pœcile et de ses peintures); on peut consulter aussi les détails assez longs que donne Pline dans son XXXVe livre, sur la peinture des Grecs, depuis Cléophas, de Corinthe, qui colorait ses dessins avec de la terre cuite réduite en poussière, et Apollodore, d'Athènes, inventeur de la perspective, jusqu'au grand Apelles, *qui omnes priùs genitos futurosque superavit* (1).

(1) Arrivé, dans son *Histoire naturelle*, aux couleurs et à leur emploi, Pline consacre un chapitre à la peinture. Mais il se borne, en quelque sorte, à nommer, par époques, une foule de peintres (j'en ai compté plus de cent, et quatre femmes), à mentionner leurs plus fameux tableaux, et à raconter des anecdotes qu'ont répétées depuis tous les recueils. Voici, d'après lui, les noms des meilleurs ouvrages laissés par les grands peintres de l'antiquité :

Zeuxis : *Pénélope, Jupiter entouré des dieux, Junon Lucinienne, Hercule enfant*, un *Athlète, Hélène*, etc. Zeuxis, qui finit par donner ses tableaux, parce qu'ils étaient, disait-il, impayables, fit payer tous les curieux qui venaient voir cette célèbre *Hélène*, que l'on nomma, pour cette raison, la *Courtisane*.

Parrhasius : Le *Peuple d'Athènes*, la *Nourrice crétoise, Thésée*, les deux *Hoplitites, Bacchus devant la Vertu*, un *Archigalle* que Tibère paya 60,000 sesterces, etc.

Timanthe : Le *Sacrifice d'Iphigénie*, un *Héros*, un *Cyclope*, etc.

Pamphile : La *Bataille de Phlionte, Ulysse en mer*, une *Alliance, Glycère*, etc.

Apelles : Plusieurs *portraits d'Alexandre*, la *Pompe de Mégabyze, Castor et Pollux, Néoptolème combattant les Perses, Clitus*

Partons de l'époque romaine.

Honteux d'être, en toute chose de goût, les élèves des Grecs vaincus, les Romains se vantèrent d'avoir une école nationale. Leurs écrivains prétendirent que, vers l'an 450 de Rome, Fabius Pictor, qui tirait son nom de sa profession, avait exécuté des peintures dans le temple de la Santé. Ils citèrent aussi, dans le siècle suivant, un certain poète dramatique nommé Pacuvius, neveu du vieil Ennius, qui aurait peint lui-même les décorations de son théâtre, ce que fit, un siècle plus tard, Claudius Pulcher. On raconte encore que Lucius Hostilius exposa, dans le Forum, un tableau où il s'était représenté montant à l'assaut de Carthage, et qui lui valut tant de popularité qu'il fut nommé consul l'année suivante. Tout cela est fort douteux, et ressemble aux contes de Tite-Live sur le berceau de Rome. Ce qui est vrai, incontestable, c'est que, lorsqu'ils pénétrèrent en vainqueurs dans la Grèce, les Romains ne montrèrent aucun goût pour les arts, aucune connaissance. Ils commencèrent, en vrais barbares, par briser les statues et fouler aux pieds les tableaux. Enfin,

à cheval, *Antigone à cheval*, *Diane au milieu d'un chœur de nymphes*, le *Tonnerre*, *les Éclairs*, *la Foudre*, la *Vénus Anadyomène*, ou sortant de l'onde; tableau où il peignit la belle Campaspe, que lui avait cédée Alexandre, et qui fut placé par Auguste dans le temple de César, etc.

Aristide : *Bacchus et Ariane*, *Biblis mourant d'amour pour son frère*, *Vieillard donnant des leçons de lyre à un enfant*, un *Suppliant*, une *Bataille entre les Grecs et les Perses*, vaste composition qui réunissait cent figures, etc.

Protogène : Le *Satyre anapavomène*, le *roi Antigone*, la *mère d'Aristote*, *Ialyse*, tableau sur lequel il mit quatre couches de couleur pour le rendre plus durable, et qui sauva de l'incendie Rhodes, ville natale du peintre, car Démétrius, qui l'assiégait, ne voulut pas brûler la ville, dans la crainte de brûler le tableau.

Nicomaque : *L'enlèvement de Proserpine*, la *Victoire*, etc.

Métellus et Mummius, arrêtant la fureur stupide des soldats, envoyèrent pêle-mêle à Rome ce qu'ils trouvèrent dans les temples de la Grèce, mais sans se faire une exacte idée du prix de ces objets. Ce Lucius Mummius, qui déposa dans le temple de Cérès le fameux tableau d'Aristide appelé le *Beau Bacchus*, duquel le roi Attale avait offert vainement six mille sesterces, ce Lucius Mummius était d'une telle ignorance, au dire de Velleius Paterculus, qu'après la prise de Corinthe, il menaça ceux qui portaient à Rome les tableaux et les statues pris dans cette ville, de les forcer, s'ils les perdaient en route, à en fournir de neufs (1).

Non-seulement les Romains n'eurent une véritable connaissance de l'art que par les ouvrages des Grecs (2) ; mais, à Rome même, il n'y eut guère d'autres artistes que les Grecs, qui allaient, comme les grammairiens et les pédagogues, exercer là leur profession. Ce fut un peintre grec, Métrodore d'Athènes, qui vint exécuter à Rome, pour le triomphe de Paul-Emile, les tableaux qu'on portait à la suite du général vainqueur, et que Tite-Live appelle *simulacra pugnarum picta*. Transplantés hors de leur pays, presque esclaves, ou du moins réduits à la condition d'artisans, les artistes grecs n'eurent plus à Rome ces inspirations originales que donnent seules l'indépendance et la dignité. Ils y formèrent une école d'imitation, qui dut nécessairement s'altérer et décroître. La peinture, d'ailleurs, se trouva tombée au dernier rang des trois arts. Nécessaire aux grands travaux commandés par les

(1) *Mummius tam rudis fuit, ut, captâ Corintho, cum maximorum artificum perfectas manibus tabulas ac statuas in Italiam portendas locaret, juberet prædici conducentibus : si eas perdidissent, novas eos reddituros.*

(2) *Græcia capta ferum victorem cepit, et artes*
Intulit agresti Latio.

(Hor.)

empereurs, l'architecture fut honorée et cultivée; la sculpture aussi, qui fournissait aux temples nouveaux les statues des Césars déifiés. Mais la peinture, réduite à décorer l'intérieur des maisons, devint en quelque sorte un art domestique, un simple métier.

Aussi les Romains, quoiqu'ils eussent défendu la peinture aux esclaves, dédaignaient-ils d'en faire leur profession. L'on cite bien, parmi les peintres, un certain Turpilius, chevalier; mais il habitait Vérone. On cite encore Quintus Pedius, fils d'un personnage consulaire ; mais celui-ci était muet de naissance, et, pour que sa famille lui fît apprendre la peinture, il fallut l'agrément exprès d'Auguste. Enfin le peintre Amulius, qui a laissé quelque réputation, travaillait sans quitter la toge (*pingebat semper togatus*), pour n'être pas confondu avec les étrangers, et pour garder dans cet exercice la dignité de citoyen romain. La décadence était déjà flagrante ; mais, peu à peu, l'on vint à préférer la richesse à la beauté, c'est-à-dire les métaux précieux aux simples couleurs. On cultiva de préférence la ciselure, la damasquinerie ; et la peinture, perdant toute noblesse et tout caractère, fut décidément réduite au rôle de décoration d'intérieur par Ludius et ses élèves, qui lui donnèrent un style analogue (1).

Ainsi marchèrent les choses jusqu'au règne de Marc-

(1) « Ludius inventa, dit Pline, l'art charmant des décorations » pour les murs des appartements, où il sema maisons de plai» sance, portiques, arbrisseaux, bosquets, forêts, collines, étangs, » fleuves, rivages, en un mot tout ce que désire le caprice de » chacun, etc. » Pline cite également les petits sujets d'un certain Pyréicus, qui peignait des boutiques de cordonnier et de barbier, des ânes, des provisions de cuisine, sans doute à l'imitation de Ctésiloque, inventeur du burlesque chez les Grecs. Celui-ci avait osé peindre un Jupiter en bonnet de nuit, accouchant de Bacchus, avec de grands gémissements, au milieu des déesses qui faisaient l'office des sages-femmes.

Aurèle, qui tenta de rendre aux arts quelque chaleur et quelque dignité. Après lui, le mal augmente, et la décadence s'aggrave. Les guerres civiles sans cesse renaissantes, les désastres militaires, la résistance aux Barbares frappant à toutes les frontières, les légions toujours éloignées et remplies d'étrangers, le droit de bourgeoisie romaine donné aux habitants des provinces, enfin la confusion générale qui précéda la ruine et le démembrement de l'empire; toutes ces circonstances n'étaient pas propres à ranimer le goût, à relever l'art abaissé, à lui rendre son éclat et sa puissance. Aussi ne faut-il plus, dès lors, s'occuper de ses transformations et de ses modes, si l'on peut ainsi dire, mais de son existence; il ne faut plus que savoir si la décadence est allée jusqu'à l'abandon, et s'il est vrai qu'il existe quelque immense lacune qui marque, à ses deux extrêmes, d'une part, la mort de l'art ancien, de l'autre, la naissance de l'art moderne. Ce n'est pas notre opinion, et nous allons signaler rapidement les points de cette chaîne souvent rompue, dont nous parlions tout à l'heure, qui les unit l'un à l'autre.

La translation du siége de l'empire que Constantin porta de Rome à Bysance, survenue à l'époque où nous sommes arrivés, m'oblige à scinder en deux parties l'histoire de l'art. Nous le suivrons d'abord dans le Bas-Empire, jusqu'à la prise de Constantinople; puis nous viendrons le retrouver en Italie, d'où il était parti, où il est revenu.

Bas-Empire. Constantin mit tout le soin possible à décorer pompeusement sa nouvelle capitale; il y bâtit, ou commença de bâtir des églises, des palais, des thermes, il y porta plusieurs des objets d'art qui ornaient Rome, et se fit suivre enfin des artistes, qui ont besoin d'approcher le souverain et sa cour. Comme il était arrivé à Rome, depuis Auguste, l'architecture, qui se fit promptement orientale, devint à Bysance le premier des arts. Cependant, pour lui être

inférieure, la peinture ne fut pas abandonnée. On sait que l'empereur Julien se fit peindre couronné par Mercure et Mars, pour indiquer ses goûts, ses talents, ses succès. On sait aussi que Valentinien, qui se piquait d'écrire avec correction, était encore peintre et sculpteur. *Scribens decore*, dit Ammien Marcellin, *venusteque pingens et fingens.*

Après la réaction païenne de Julien-l'Apostat, les chrétiens se mirent à détruire, en aveugles furieux, tous les vestiges de l'antiquité, temples, livres, œuvres d'art. « Ardents à anéantir tout ce qui pouvait rappeler le paganisme, les chrétiens, dit Vasari, détruisirent non-seulement les statues merveilleuses, les sculptures, les peintures, les mosaïques et les ornements des faux dieux, mais encore les images des grands hommes qui décoraient les édifices publics. »

Sous Théodose, continua, avec la secte des Iconoclastes, la destruction des images idolâtres, c'est-à-dire d'une foule de statues et de tableaux antiques. Toutefois, si la colonne théodosienne, digne rivale de celles de Trajan et de Marc-Aurèle, témoigne assez de la culture des arts du dessin, les écrits de saint Cyrille, qui vivait à l'époque de cet empereur, en fournissent des preuves irrécusables. On voit, par exemple, dans le sixième des dix livres qu'il écrivit contre l'empereur Julien, un morceau qui a pour épigraphe : *Nostræ picturæ pietatem docent* (1), et, dans son livre contre les *Anthropomorphites*, il réfute l'étrange opinion des peintres de son temps, qui croyaient devoir faire de Jésus *le plus laid des hommes*. Cela prouve que les peintures chrétiennes étaient alors très communes. Mais cependant le goût continuait à

(1) On y lit, entre autres, le passage suivant : *Animus nobis est, ô pictor, velle docere formosos pueros intemperantiam damnum ipsis afferre, volumusque suadere mulieribus quæ in domo sunt inhonestam vitam ipsis esse perniciosam.* (Tome II, page 602, édition de Paris, 1572)

s'altérer ; on commençait à ne trouver beau que ce qui était riche. Le marbre semblait trop pauvre pour matière à la sculpture : on faisait les statues en porphyre, en argent, en or ; on préférait à tout l'orfèvrerie.

La peinture exista longtemps encore, sans nul doute, car il est avéré qu'on envoyait dans les provinces les portraits des empereurs à leur avènement, comme il arriva, par exemple, pour Eudoxie, lorsqu'elle prit le titre d'Auguste ; et Théodose II, celui qui érigea en 425 une sorte d'université à Constantinople, cultivait personnellement la peinture, comme Valentinien. Mais la mosaïque, plus brillante et formée quelquefois de matériaux précieux, fut préférée pour l'ornement des temples et des palais. Plus tard, pendant les désordres sanglants qui accompagnèrent et suivirent le règne de Zénon, l'on vit la peinture prostituée au dernier rôle qu'elle pût remplir, servant à tracer ces figures grossières et bizarres qui formaient les talismans, les abraxas, les amulettes de toute espèce, devenus à la mode chez un peuple superstitieux.

Justin et Justinien commandèrent de grands ouvrages d'architecture, principalement ce dernier, qui fit bâtir un temple à la Sagesse divine (Sainte Sophie) par les architectes Anthemius de Trolle et Isidore de Milet, et qui fut appelé, comme Adrien, *Reparator orbis.* C'est à cette époque, et justement à l'occasion de ces constructions architecturales, que commence le triomphe complet de la mosaïque sur la peinture proprement dite. Procope dit positivement que, pour orner certaines pièces du palais de l'empereur, on employait, au lieu de la fresque ou de la peinture à l'encaustique, de brillantes mosaïques en pierres coloriées, qui représentaient les victoires et les conquêtes des armées impériales. La mosaïque fut dès lors en honneur, et, détrônant la peinture, elle devint proprement l'art des Grecs du Bas-Empire. Chez eux, le goût s'était dépravé, et l'on sentait, dans leurs œuvres

comme dans leur caractère, une dégénération complète. Mêlée à celle de l'Orient, la science architecturale n'était plus qu'une prodigalité confuse d'ornements capricieux. La sculpture, non moins bizarre, créait uniquement des figurines de métal ou de mélange de métaux, et la peinture se faisait avec des émaux, des pierreries, des ciselures d'or et d'argent.

Après Justinien, les querelles théologiques s'enveniment jusqu'à devenir des guerres civiles; et, tandis que le mahométisme, iconoclaste lui-même, naissait presque dans le voisinage, la secte des Iconoclastes grandissait, montait sur le trône. Léon-l'Arménien, Michel-le-Bègue, embrassèrent cette hérésie. Théophile, fils du dernier, fit brûler, en 840, un moine nommé Lazare, pour le punir d'avoir peint des sujets sacrés. Enfin Basile, ennemi de l'hérésie et de ses excès, rétablit, en 867, le culte des images, et rendit aux arts leur libre exercice. Il fallut, ou que d'anciens artistes se fussent conservés malgré leur proscription, ou que de nouveaux se formassent rapidement, car Basile, au dire des historiens, avait dans son palais des tableaux représentant ses expéditions militaires. Délivrés des Iconoclastes, les arts du dessin purent respirer jusqu'au temps des Croisades, à la fin du onzième siècle.

Personne n'ignore que ces grandes migrations armées jetèrent l'Europe sur Constantinople, aussi bien que sur Antioche ou Jérusalem, et qu'en 1204, la capitale du Bas Empire fut emportée d'assaut par les Croisés. Dans le sac de cette ville périrent, avec le *Jupiter olympien* de Phidias et quelques autres grandes œuvres de l'antiquité, une multitude d'objets d'art qu'une mode de mauvais goût avait chargés d'ornements précieux. Mais, après le partage de l'empire grec entre les Français et les Vénitiens, après l'établissement des Génois, des Pisans, des Florentins dans le Bosphore, lorsqu'un état plus régulier succéda aux désordres de la conquête, commença, pour les Occidentaux, la communication

de l'art grec ancien, dont les monuments étaient alors bien mieux conservés à Constantinople qu'à Rome, tant de fois saccagée par les Barbares, et aussi la communication d'un art nouveau, de l'art des Grecs modernes, qui avaient leur architecture, leur statuaire, leurs fresques et leurs mosaïques. Après l'expulsion des Croisés et la destruction de l'empire de Baudouin, Michel Paléologue, qui releva un moment l'empire grec, rendit aussi quelque vigueur aux beaux-arts, et n'oublia point la peinture. On sait qu'il avait fait retracer dans son palais ses principales victoires, et que son portrait était peint à Sainte-Sophie. Depuis Michel, l'empire, menacé par les Turcs, qui s'étendent et débordent dans ses possessions asiatiques, n'est plus occupé que de sa résistance, jusqu'à Mahomet II, qui enlève enfin Constantinople d'assaut le 29 mai 1453. Les arts alors, comme les lettres, vont chercher refuge en Italie, où nous allons reprendre leur histoire depuis l'époque de Constantin.

Italie. Entre la translation du siége de l'empire à Bysance et la prise de Rome par Odoacre et les mercenaires mécontents, en 476, il n'y a nul autre évènement que les attaques et l'invasion des Barbares. Il faut donc partir de leur conquête. On sait quels effroyables désastres l'accompagnèrent, et combien d'objets inestimables périrent dans les saccages réitérés qu'éprouva Rome. Pendant la domination très courte des premières hordes du Nord, il y eut comme un sommeil répandu sur tous les travaux de l'intelligence, et les seuls ouvrages de cette époque, qui se rattachent à la peinture, sont quelques mosaïques servant de pavés dans des appartements ou des salles de bains.

Enfin les Goths survinrent, chassèrent les peuplades qui les avaient devancés, et fondèrent un empire. Comme en Espagne, leur apparition en Italie fut une délivrance, et dans les deux péninsules, ils montrèrent la même douceur de

mœurs, le même esprit de justice, d'ordre et de conservation. Malheureusement pour l'Italie, leur domination y dura moins qu'en Espagne. Le grand Théodoric, grand du moins jusqu'à sa vieillesse, qui s'était attaché Symmaque, Cassiodore et Boëce, arrêta autant qu'il put les ravages, et mit tous ses soins à la conservation des monuments antiques. Il fit lui-même élever d'assez beaux ouvrages d'architecture, et l'on voit avec surprise ce barbare recommander l'imitation des anciens, recommander surtout, par un instinct de bon goût peu commun, de mettre les constructions nouvelles d'accord avec les anciennes (1). Son digne ministre Cassiodore cultivait personnellement la peinture, au moins celle du temps. Il raconte lui-même, dans ses *Lettres*, qu'il se plaisait à enrichir d'ornements peints en miniature les manuscrits de la bibliothèque du monastère qu'il avait fondé en Calabre, et Beda, qui avait vu ces figurines et ces ornements des manuscrits de Cassiodore, dit que rien n'était plus parfait, plus soigné (*Nihil figuris illis perfectius, nihil accuratius. — De templo Salomonis*). Malheureusement tous ces ouvrages périrent dans la suite comme ceux des anciens, et l'on n'a rien conservé de ce temps que des mosaïques.

Les Goths ne résistèrent pas longtemps aux guerres civiles qui éclatèrent après Théodoric, aux attaques des Romains de Bysance conduits par Narsès, et à celles des nouveaux peuples venus du Nord. Dès le milieu du sixième siècle, les Lombards, sous Alboin, s'étaient rendus maîtres de l'Italie. Leur domination fut toujours troublée par des querelles intestines, et par la guerre que leur faisaient les exarques de Ravenne, lieutenants des empereurs de Constantinople. Dans une telle

(1) Théodoric écrivait à son architecte Aloisius : *Censemus ut et antiqua in nitorem pristinum contineas, et nova simili antiquitate producas; quia sicut decorum corpus uno convenit colore vestiri, ita nitor palatii similis debet per universa membra diffundi.*

situation, les arts ne pouvaient être que faiblement encouragés. Cependant, le roi Antharis devenu chrétien pour complaire à sa femme Théodelinde, comme Clovis par les conseils de Clotilde, fit élever ou réparer des églises, qu'il orna de peintures et de sculptures. Un peu plus tard, Théodelinde, restée veuve et reine, fonda la célèbre résidence de Monza, près de Milan. On trouve dans les écrits du Lombard Warnefrid, d'Aquilée, connu sous le nom de Paul Diacre, une description minutieuse des peintures exécutées dans le palais de Monza, et qui représentaient les exploits des armées lombardes. Il décrit, d'après ces peintures qu'il avait sous les yeux, la coiffure, la chaussure, tout l'habillement de ses compatriotes, ou plutôt de ses ancêtres, car il vivait deux siècles plus tard. Luitprand, de qui ce même Paul Diacre disait :

Terribilis visu facies, sed corde benignus,
Longaque robusto pectore barba fuit,

continua l'œuvre de Théodelinde. Ennemi des Iconoclastes, par les conseils de Grégoire II, il s'appliqua à décorer les églises de peintures et de mosaïques.

L'éloignement de la cour impériale, puis la domination des Barbares, devenus chrétiens et dévots, avaient donné une grande importance aux évêques de Rome. A la faveur des longues guerres entre les rois lombards et les exarques de Ravenne, les papes fondèrent leur puissance temporelle, se firent un territoire, et devinrent souverains. Ce fut une circonstance heureuse pour les arts, qui trouvèrent en eux des protecteurs naturels, et dont Rome, restaurée par la papauté, devint comme le centre et la capitale. Malgré l'approche d'Attila, que saint Léon arrête aux portes de la ville sainte ; malgré le pillage auquel la livre Genséric, moins timoré que le roi hun, l'on voit commencer et continuer presque sans interruption le travail successif des papes pour l'em-

bellissement de la nouvelle Rome. Avant de quitter cette capitale, Constantin y avait élevé l'ancien Saint-Pierre, l'ancien Saint-Paul, Sainte-Agnès et Saint-Laurent hors des murs. Les papes décorèrent à l'envi ces églises, et l'on peut citer principalement le grand ouvrage de saint Léon, qui fit peindre, sur une muraille de la basilique, toute la série des papes depuis saint Pierre jusqu'à lui. Cet ouvrage du cinquième siècle a été continué jusqu'à nos jours, et Lanzi le cite justement pour preuve de cette réflexion qui commence son livre : « Qu'il y ait eu des peintres en Italie, même dans » les siècles barbares, c'est ce que démontrent, outre les » écrivains (Tiraboschi, Lami, etc.), plusieurs peintures » qui ont échappé aux injures du temps. Rome en possède » de très anciennes... »

Dans le *Liber pontificalis*, Athanase, dit le bibliothécaire, ou l'auteur quel qu'il soit de ce livre, donne le détail très complet des travaux de sculpture, de ciselure ou d'orfèvrerie faits dans ces églises fondées par Constantin. Quant aux peintures, dont il parle également, elles ont toutes péri, sauf les mosaïques et les fresques trouvées dans les catacombes chrétiennes. Mais Athanase signale un nouveau genre de peinture qui commençait à devenir à la mode dans ces temps où les métaux seuls avaient du prix, je veux dire la peinture en broderie, c'est-à-dire exécutée en fils d'or et d'argent sur des étoffes de soie. Il cite entre autres un vêtement du pape Honoré Ier (625), dont les broderies représentaient la *Délivrance de saint Pierre* et l'*Assomption de la Vierge* (1).

Lorsque Charlemagne eut détruit le royaume lombard, et qu'il se fut fait couronner à Rome empereur d'Occident, il

(1) Cet art de la broderie fit depuis lors de grands progrès. Il suffit de citer pour exemple la fameuse tapisserie de la comtesse Mathilde, qui régna sur la Toscane, Lucques, Modène, Mantoue et Ferrare, de 1076 à 1125.

y eut, pour les arts, un moment de grande espérance. Que ne devaient-ils pas attendre de la puissante protection d'un prince qui comprenait, sans la posséder, les avantages de la science, qui réunissait autour de sa personne le Lombard Paul Diacre, Pierre de Pise, Paulin d'Aquilée, l'Anglais Alcuin et son élève Eginhard? Mais ses continuelles expéditions militaires lui laissèrent trop peu de loisir pour qu'il pût donner aux arts une impulsion qui demandait tout son temps et tous ses soins. Cependant Charlemagne fit exécuter quelques bas-reliefs, quelques mosaïques, quelques ciselures et quelques manuscrits ornés, pour son église bien-aimée d'Aix-la-Chapelle. Les papes, tranquilles en Italie sous son protectorat, prirent le rôle qu'il ne pouvait remplir. Adrien Ier, qui lui vantait dans ses lettres les ouvrages de peinture commandés par ses prédécesseurs (1), faisait lui-même peindre sur les murailles de Saint-Jean-de-Latran les pauvres qu'il nourrissait, *pauperes picti cernebantur*, et son successeur, Léon III, fit représenter à fresque la *Prédication des Apôtres* dans la tribune du *Triclinium*, ou salle à manger, au palais de Latran, dont la voûte était peinte en mosaïque.

La division de l'empire de Charlemagne et l'affaiblissement de ses successeurs aidèrent singulièrement à l'agrandissement des papes, qui s'appliquèrent toujours à désunir l'Italie pour y régner à la faveur de cette division. Mais, à mesure qu'elle augmentait, leur puissance devint plus attaquée et plus turbulente. Le grand schisme d'Orient, les antipapes, les longues querelles de Grégoire VII et d'Henri IV, d'où naquirent les factions des Guelfes et des Gibelins, causèrent des troubles si sanglants, si prolongés, qu'on vit, pour

(1) *A tunc usque hactenùs, sanctorum pontificum, videlicet Silvestri, Marci, Julii, miræ magnitudinis sanctæ eorum ecclesiæ apud nos sunt depictæ, tam in musivo quam in cæteris historiis, cum sacris imaginibus ornatis.*

la seconde fois, une sorte d'interruption dans la culture des arts. Il y a, entre le neuvième et le onzième siècles, c'est à-dire pendant l'époque de la plus grossière ignorance et des plus épaisses ténèbres du moyen âge, une véritable lacune où la série des monuments vient à manquer. L'on ne trouve plus, durant cette époque, en fait de peinture, que les travaux de quelques cénobites ornant des missels dans la paix et l'obscurité de leurs cloîtres. Il y eut alors, comme le remarquent judicieusement les annotateurs de Vasari (MM. Jeanron et Léclanché), « moins l'ignorance de l'antiquité, dont tant de débris subsistaient encore, qu'un général ennui de la science antique, une insurmontable apathie pour ses exigences, une perpétuelle indifférence pour ses formules. »

C'est au onzième siècle, lorsque, à la faveur des querelles toujours renaissantes entre les empereurs et les papes, se forment ou grandissent les républiques italiennes, celles de Venise, de Gênes, de Pise, de Sienne, de Florence, lorsque les Normands, maîtres de la Sicile, fondent un empire dans le midi de l'Italie, qu'on retrouve clairement à renouer la chaîne traditionnelle, et qu'apparaissent enfin les premiers symptômes de la renaissance. Il suffit de citer les ornements de l'église de San-Urbano, représentant quelques traits de l'Évangile ou de la vie du saint titulaire, et qui portent la date de 1101. C'est à peu près du même temps que sont les peintures des caveaux du *Duomo* d'Aquilée, celles de Santa-Maria-Primerana, à Fiesole, celles de Santa-Maria-Prisca (aujourd'hui San-Brizio), à Orvieto, enfin celles de la cathédrale de Sienne, entre autres la *Madona delle Grazie* et la *Madonna di Tressa.* C'est encore du onzième et du douzième siècles que sont ces différentes images de la Vierge attribuées à saint Luc. A la même époque, et même avant les croisades, commence, entre les artistes grecs du Bas-Empire et ceux de l'Italie, une communication devenue bien utile à ces derniers, devenue presque nécessaire après l'interruption de plus d'un

siècle dans la pratique de l'art. C'est alors que vinrent, de Constantinople et de Smyrne, quelques peintures grecques, telles que la Madonne qui est à Rome dans Santa-Maria *in Cosmedin*, et celle qui est au Camerino du Vatican, desquelles Lanzi dit qu'il ne connaît, en Italie, aucun ouvrage des Grecs mieux peint et mieux conservé. C'est encore dans le onzième siècle que les Vénitiens firent venir les mosaïstes grecs auxquels sont dues les grandes mosaïques de la singulière et tout orientale basilique de Saint-Marc, non point celles très postérieures des fameux Zuccati, dont nous parlerons plus loin, mais les anciennes, avec lesquelles celles-ci ne sauraient être confondues, telles que la *Pala d'oro*, qui est sur le maître-autel, le *Baptême de Jésus-Christ*, etc. D'autres mosaïstes grecs furent appelés en Sicile, dans le douzième siècle, par le Normand Guillaume II, surnommé *le Bon*, lorsqu'il bâtit sa célèbre cathédrale de Monréale. Ailleurs, nous aurons occasion de parler plus longuement de ces derniers ouvrages, qui ne sont cités ici que pour marquer la série ininterrompue des travaux qui conduisent du onzième au treizième siècle.

Alors enfin, l'art national s'éveille en Italie, et, après les longues ténèbres du moyen âge, on voit poindre de toutes parts les premières lueurs, éclatantes déjà, de la lumière qu'une nouvelle civilisation va répandre sur l'humanité. Ce n'est pas que la situation de cette contrée fût paisible et prospère. La querelle d'Othon IV et d'Innocent III, ce digne héritier de Grégoire VII, avait ravivé la haine des partis guelfe et gibelin. Sous Frédéric II, la ligue des villes lombardes, les résistances de Grégoire IX et d'Innocent IV entretinrent cette guerre incessante entre l'empire et la papauté. Mais, au milieu de ce conflit, au milieu de ces disputes où la parole se mêlait au bruit des armes, où chacun voulait prouver qu'il avait de son côté le droit autant que la force, les intelligences s'étaient éveillées, et l'esprit humain venait

de se remettre en marche. Malgré ses fautes et ses revers, Frédéric II contribua beaucoup à ce mouvement. C'était un prince éclairé, savant pour son époque, qui s'était formé une cour polie et romanesque. Roi de Sicile en même temps qu'empereur d'Occident, il résida presque toujours en Italie, où il composait des vers dans l'idiome vulgaire (1), en même temps qu'il faisait traduire en latin un grand nombre d'auteurs grecs et arabes. Frédéric fit bâtir ou embellir plusieurs châteaux de plaisance, qu'il aimait à décorer de colonnes et de statues. Les médailles de son règne sont d'un style et d'une finesse que l'on ne connaissait plus depuis l'antiquité. Enfin, il faisait peindre, sous ses yeux et sous sa direction, les ornements en miniature des livres qu'il composait. Les princes de la maison d'Anjou suivirent son exemple, et les papes, toujours rivaux de l'empereur, ne voulurent pas plus lui céder sur ce point que sur le reste de leurs prétentions. Il y eut, à cette époque, une série de souverains pontifes, Honoré III, Grégoire IX, Innocent IV, Nicolas IV, qui commandèrent de grands travaux dans leur capitale, et firent orner de fresques ou de mosaïques les portiques et les vastes tribunes de leurs églises.

Par un résultat inattendu, mais qui était dans les desseins de la Providence, l'agitation même de l'époque tourna au profit de toutes les connaissances, de toutes les lumières, et spécialement au profit de l'art. Les républiques, les villes libres, les petits États, tous ces fragments de l'Italie morcelée se disputaient par tous les moyens la prééminence; chacun d'eux voulait l'emporter sur ses rivaux par l'importance des établissements, par la beauté des œuvres de ses artistes.

(1) On connaît généralement ceux que Voltaire a cités dans son *Essai sur les mœurs*, etc. (T. II, p. 346, édit. de Kehl.)

« Plas mi cavalier francez,
» Et la donna catalana, — Etc. »

D'une autre part, les maîtres que se donnèrent la plupart de ces États, ou ceux qui s'y érigèrent en maîtres, se faisant de nouveaux Périclès, voulurent flatter aussi la vanité de leurs concitoyens, les occuper, les satisfaire. On comprend ce que devait produire ce double sentiment, ce double besoin. De là, en effet, les vastes cathédrales, les somptueux monastères, les palais, les maisons-communes; de là, l'émulation, le goût, l'ardeur passionnée, toutes les qualités d'un travail noble, fait au grand jour, qui ambitionne et que récompensent les suffrages publics.

Ce fut en Toscane que commença le mouvement pour les arts, et d'abord par la réforme de la sculpture, qui se modela sur les débris de l'antique. Le premier de tous, Nicolas de Pise étudia soigneusement un bas-relief d'un ancien sarcophage, où était enseveli le corps de Béatrix, mère de la fameuse comtesse Mathilde, et qui représentait une chasse d'Hippolyte. Il y découvrit le style des anciens, et parvint à l'imiter. On le nomma *Niccola dell' Urna*, pour avoir fait à Bologne, en 1231, la belle urne de Saint-Dominique. Après lui, vinrent successivement son fils Giovanni, son élève Arnolfo, les frères Agostino et Agnolo, de Sienne, puis Andrea de Pise, puis Orcagna, puis enfin, à Florence, Donatello et Ghiberti. A l'amélioration de la sculpture succéda celle de la mosaïque, due principalement à Andrea Tafi, de Florence, et à Fra Mino de Turrita, de Sienne, qui furent sans aucun doute, dans le XIII[e] siècle, élèves des mosaïstes grecs employés à Venise, et qui, par la connaissance et l'emploi de leurs procédés, surpassèrent tous les maîtres antérieurs.

« La peinture et la sculpture, dit Vasari, ces deux sœurs nées le même jour et gouvernées par la même âme, n'ont jamais fait un pas l'une sans l'autre. » Il fallait donc que la peinture proprement dite suivît de près le mouvement qu'avait imprimé à l'art tout entier Nicolas de Pise et ses disciples. Cimabuë vint au monde en 1240, et Vasari, qui a trouvé

commode de faire partir du vieux maître florentin son histoire des peintres, dit qu'à son époque toute la race des artistes était éteinte. (*...ma quello che importava piu*, *spento affatto tutto il numero degl' artefici*) et que Dieu destinait Cimabuë à remettre en lumière l'art de la peinture. Il y a dans ces paroles du Plutarque des peintres, lesquelles ont pour but d'élever d'autant plus haut le premier de ses *hommes illustres*, une exagération manifeste et contredite par tous les auteurs, par tous les monuments. Quand Cimabuë vint au monde, les Pisans avaient déjà une école, formée par les artistes grecs qu'ils avaient amenés d'Orient, avec l'architecte Bruschetto, lorsqu'ils élevèrent leur cathédrale (*duomo*) en 1063. On voit, dans cette cathédrale, plusieurs vieilles peintures du XIIe siècle. Outre cela, en 1230, Giunta de Pise faisait de grands travaux dans l'église d'Assise, où le P. Angeli, historien de cette basilique, écrivait l'inscription suivante : « *Juncta Pisanus*, *ruditer a Græcis instructus*, *primus ex Italis artem apprehendit circa an. sal.* 1210. »

Les ouvrages de Giunta, encore durs et secs, montrent néanmoins, au dire de Lanzi, dans l'étude du nu, dans l'expression de la douleur, dans l'ajustement des draperies, une grande supériorité sur les Grecs, ses contemporains. Ventura et Ursone, de Bologne, peignaient aux débuts du XIIIe siècle, avant Guido *antichissimo ;* Guido, de Sienne, en 1221 ; Bonaventura Berlingieri, de Lucques, en 1235 ; à la même époque, Margaritone, d'Arezzo, qui le premier peignit sur la toile, comme l'explique Vasari lui-même (1); enfin, en

(1) « Il fut le premier qui trouva le moyen de rendre la peinture plus durable et moins sujette à se fendre. Il étendait une toile sur un panneau (*tavola*), l'y attachait avec de la colle forte, composée de rognures de parchemin, et la couvrait entièrement de plâtre avant de l'employer pour peindre. » Ainsi Margaritone

1236, le premier Bartolommeo, de Florence, duquel on croit être l'*Annonciation* très vénérée qui est dans l'église *De' Servi*. Le cardinal Bottari, sur lequel Vasari appuie son opinion, dit formellement de Cimabuë « qu'il fut le premier » qui s'éloigna de la manière grecque, ou qui du moins s'en » éloigna *plus que les autres* (1). » Il résulte de tous ces faits et de tous ces témoignages, d'accord avec la nature même des choses, qu'il y eut dans l'art une tradition ininterrompue, non pas une création nouvelle, et le mérite de Cimabuë, disciple des Grecs, tel que le résume fort bien Bottari, est assez grand, sans que, pour lui faire honneur aux dépens de la vérité, on veuille l'appeler *l'inventeur* de la peinture.

En même temps que la peinture et la statuaire, l'architecture nationale se développait, et des formes d'abord toutes bysantines du *Duomo* de Pise et du Saint-Marc de Venise, elle passait insensiblement aux formes tout italiennes qu'elle reçut ensuite des Brunelleschi, des Bramante et des Palladio. Mais avant de se faire élégante, riche et somptueuse, elle se fit d'abord utile. De même qu'un artiste était peintre, sculpteur, architecte et souvent poète, comme Orcagna, comme Michel-Ange, tout architecte était ingénieur. Il construisait des ponts, des digues, des chaussées, des fortifications. L'on vit, par exemple, les frères Agostino et Agnolo, de Sienne, élèves de Nicolas de Pise, rejeter dans son lit le Pô débordé, comme plus tard, Fra Giocondo (que Louis XII fit venir à Paris où il construisit deux ponts sur la Seine) (2),

réunissait en un les trois procédés de la peinture : panneau, toile et fresque.

(1) *Egli fù il primo che si scostò dalla greca maniera, o che almeno si scostò più degli altri.*

(2) Son ami Sannazar composa à ce propos le jeu de mots suivant :

sauva Venise, dont les lagunes se comblaient peu à peu, en y amenant, par un canal, les eaux de la Brenta. Un peu plus tard encore, l'architecte Michele San-Micheli, de Vérone, qui construisit des ponts, des murailles et des forts à Vérone, à Venise, à Padoue, inventa les bastions triangulaires et pentagones, base de la fortification moderne depuis l'invention de la poudre à canon.

Le quatorzième siècle ne fut pas moins agité que le précédent. Les papes, forcés de quitter Rome, et portant à Avignon le siége de l'Église; Jeanne Ire de Naples, et ses quatre maris, bouleversant l'Italie méridionale; les Guelfes et les Gibelins se battant jusque dans les rues de Venise et de Gênes, qui semblaient pourtant devoir rester étrangères à leurs débats; pendant la guerre de l'empire et de la papauté, les petits États livrés aux discordes civiles, aux tyrans éphémères, et, de plus, s'attaquant, s'absorbant les uns les autres; Pise obligée de se soumettre à Florence, et Padoue à Venise; enfin, les empereurs contraints de vendre aux villes des franchises, aux chefs des *condottieri* des titres et des honneurs; voilà l'histoire abrégée de ce siècle étrange, plein de mouvement et de passion.

Cependant tout marchait dans le domaine de l'intelligence. Dante, Pétrarque, Boccace, fixant la langue italienne et laissant les anciens idiomes, ouvraient la voie à toute la littérature moderne. Les Grecs savants commençaient à fuir Constantinople, à chercher un refuge en Italie. Tandis que l'hôte de Boccace, Léonce Pilate, expliquait, répandait la

Jocundus geminum imposuit tibi, Sequana, pontem;
Hunc tu jure potes dicere pontificem.

Et Fra Giocondo n'eut pas besoin de se le faire expliquer, car, très savant lui-même, il enseigna le latin et le grec à Scaliger l'Ancien, et écrivit des annotations sur les Commentaires de César.

langue d'Homère, des artistes grecs venaient apporter de nouvelles connaissances pratiques à ceux qui, d'après l'assertion de d'Agincourt, « de tout temps avaient existé en Italie. » Tel était cet Andrea Rico, de Candie, dont les ouvrages offrent encore un coloris si frais, si vif, si éclatant, qu'on a dû supposer qu'avant la découverte de la peinture à l'huile, il avait employé quelque enduit de cire pour relever et fixer les couleurs à l'encaustique. En grandissant, l'art prenait une dignité nouvelle. Jusque-là réduits à faire partie des corporations de métiers, les peintres, Italiens ou Grecs, se réunissant aux architectes et aux sculpteurs, finissent par se donner des *statuts*, par former une corporation particulière sous le nom et l'invocation de saint Luc, appelé le premier peintre chrétien.

Les statuts des peintres de Florence, cités en entier par Baldinucci (*Notizie de' professori di disegno* : tom. I, decen. v. del secolo 2°), sont de l'année 1349; ceux des peintres de Sienne, qu'a publiés le P. Della Valle (tom. I, lettera XVI), de l'année 1355, et les autres écoles suivirent cet exemple. Alors, tandis que les seigneurs, les princes de l'Église, les souverains même ne dédaignaient plus d'avoir avec les artistes des relations personnelles et quelquefois intimes, les grands poètes comme Pétrarque, comme Dante, qui dessinait lui-même, répandaient leur renommée avec leur éloge. Aussi voit-on, avant la fin du siècle, une foule de peintres se presser sur les traces des maîtres que Dante avait chantés (1). Buffalmacco, les deux Orcagna, Taddeo Gaddi, Stefano de Vérone, Antonio de Venise, Gherardo Starnina, Andrea di Lippo, continuent et font avancer l'art du point où Giotto l'avait laissé.

Enfin, le quinzième siècle se lève, et l'art marche à sa perfection. Les papes, revenus à Rome dès l'année 1378, avaient

(1) Cimabuë et Giotto.

repris leurs travaux d'embellissements. Martin V, Sixte IV, Benoît XI, Urbain VIII, et surtout le savant Nicolas V, qui eut la première idée du nouveau Saint-Pierre, commandèrent à l'envi des travaux d'architecture, de sculpture et de tous les genres de peinture alors en usage, à fresque, en mosaïque, sur verre, en miniature, à l'huile enfin, dès que cette invention fut répandue. Les empereurs ne gardèrent plus sur l'Italie qu'un titre nominal de domination, et l'expédition de Charles VIII à Naples, qui ne dura qu'une année, fut seulement un éclair de règne étranger au milieu d'un siècle où l'Italie resta plus libre et plus italienne qu'en aucun autre.

Du reste, on voyait grandir et fermenter, entre les différents États qui la composaient, une émulation pour l'empire des beaux arts, qui rappelait l'époque antique où le Péloponèse, l'Attique, la Grande-Grèce, les îles Ioniennes, les villes de l'Asie Mineure, se disputaient la prééminence intellectuelle. A Milan, les Visconti, les Sforza, surtout Louis-le-More, dont la cour s'appelait *Reggia delle Muse*, *Atene d'Italia*; à Ferrare, la maison d'Este; à Venise, les doges; à Florence, enfin, la famille des Médicis, depuis Jean-le-Gonfalonier, et Cosme Ier, *Père de la Patrie*, jusqu'à Laurent le-Magnifique, *Père des Muses* et de Léon X; tous ces princes séculiers, luttant avec les papes, donnaient le spectacle de cette noble dispute. Les sciences venaient aussi au secours de l'art, et de nouvelles découvertes en aidaient la pratique. Dès les premières années du siècle (de 1410 à 1420), Jean de Bruges inventait, sinon la peinture à l'huile, au moins le véritable usage de cette peinture, ainsi que je l'expliquerai plus tard. La gravure sur bois et sur cuivre était trouvée après l'imprimerie, et venait assurer désormais l'immortalité aux arts du dessin, comme l'imprimerie aux lettres et aux sciences. Les *groteschi* (c'est-à-dire les fragments de peinture antique retrouvés dans les excavations

dans les *grottes*), copiés, imités, répandus par Squarcione et Filippo Lippi, aidaient aux leçons du bon goût, à la connaissance de la vraie beauté, que donnaient les débris de la statuaire des anciens. Enfin la physique et les mathématiques, qui menaient à la découverte d'un nouveau monde, et bientôt après à celle des grandes lois de l'univers, prêtaient aux arts un fraternel appui, car c'est avec le secours de la géométrie que l'illustre architecte Brunelleschi, Piero della Francesca et Paolo Ucello créèrent en quelque sorte la perspective.

L'art était donc complet. Il fut alors cultivé avec tant de passion, admiré avec tant d'enthousiasme, que son usage s'étendit à toute chose, et devint aussi commun que le pain et l'air. La peinture ne servait plus seulement à décorer les temples, les palais; elle pénétra jusque dans les maisons des bourgeois et des artisans, jusqu'aux objets domestiques. On peignait les murailles des appartements, les meubles divers, les coffres qui renfermaient les habits ou les denrées; on peignait les boucliers de guerre ou de tournoi, les selles et les harnais des chevaux. A Rome, en Toscane, aucune fille ne se mariait qu'on ne mît quelque bon tableau, non-seulement dans ses bijoux, mais dans sa dot, et porté au contrat. Aussi, quelle longue et magnifique liste de peintres se déroule pendant le cours du quinzième siècle! C'est Masaccio, d'abord, effaçant tous ses devanciers; c'est Masolino da Panicale, qui améliore sensiblement le clair-obscur; ce sont les deux Peselli, les deux Lippi, Fra Angelico da Fiesole, Bartolommeo della Gatta, Benozzo Gozzoli, qui peignit, en deux années, toute une aile du Campo-Santo de Pise, ouvrage immense, et capable, dit Vasari, *de faire peur à une légion de peintres* (*opera terribilissima, e da metter paura a una legione di pittori*); Antonello de Messine, qui alla chercher le secret de Jean de Bruges et le communiqua aux Italiens, Andrea del Castagno, Andrea Verocchio, Rafaellino del Garbo,

les deux Pollajuoli, enfin Francesco Francia, les Bellini, Ghirlandajo et le Pérugin. Après eux, et quand on arrive aux dernières années du quinzième siècle, on trouve à la fois Léonard de Vinci, Michel-Ange, Giorgion, Titien, Raphaël, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto. En s'étendant sur le seizième siècle, l'art, dans toutes ses branches, atteint sa perfection possible, et nous avons dès longtemps dépassé les limites de notre sujet, qui n'embrasse que les traditions par lesquelles se trouve liée la peinture moderne à la peinture antique.

SECONDE PARTIE.

Après avoir tracé l'histoire succinte de l'art en général, à travers les évènements et les révolutions politiques, il reste, comme nous l'avons indiqué précédemment, à tracer l'histoire particulière des divers procédés matériels qui forment la tradition entre l'art ancien et la renaissance. Cette histoire, que j'écrirai aussi brièvement que l'autre, complètera la démonstration que j'ai pris à tâche de fournir.

Il y a trois principales espèces de peintures qui sont arrivées traditionnellement des anciens jusqu'à nous, et dont la culture, interrompue quelquefois, n'a jamais été pleinement abandonnée. C'est la mosaïque, la miniature sur les manuscrits, et la peinture proprement dite, à fresque, en détrempe et à l'huile.

Mosaïque. Je tiens pour évident, pour avéré, que la mosaïque est le vrai lien de la peinture entre les deux époques ; que ce genre a souffert le moins d'altération et d'interruption ; qu'importé d'Italie à Bysance, il y fut pratiqué avec plus de succès qu'aucune autre espèce de peinture, et que les Grecs en fournirent constamment des modèles aux Italiens, non pas seulement à l'époque de leur expulsion, de leur retour en Occident, mais à toutes les époques intermédiaires.

La mosaïque est très ancienne, autant que la peinture même. Elle fut cultivée par les Grecs, qui l'apprirent aux Romains. Ceux-ci en étendirent tellement l'usage, qu'elle devint commune dans leurs habitations, qu'elle fut à la fois un objet d'art et un objet domestique. C'était d'abord un simple pavé, nommé *opus tessellatum*, *opus sectile*, *opus vermiculatum*, suivant la matière et le genre du dessin. Puis, dans cette dernière espèce, *vermiculatum*, composée avec des pâtes de verre finement taillées et coloriées, on arriva jusqu'à imiter la peinture dans ses diverses applications, jusqu'à faire des copies de tableaux, jusqu'à faire des tableaux mêmes. Les Romains, d'après Pline, ornèrent de mosaïques les pavés, les voûtes et les plafonds de leurs demeures, et César, au dire de Suétone, portait des mosaïques dans ses expéditions militaires : « In expeditionibus *tesselata* et *sectilia* circumtulisse. » C'étaient l'*opus tesselatum* et l'*opus sectile*, ce que M. Quatremère appelle *marquetrie de marbre.* Quelques mosaïques antiques retrouvées dans les fouilles, et dérobées ainsi dans le sein de la terre aux dévastations de l'homme et du temps, suffisent pour nous apprendre à quel degré de perfection les anciens avaient porté cette branche de l'art. Telles sont la mosaïque d'*Hercule* à la Villa-Albani, celle de *Persée et Andromède* au musée du Capitole, celle des *Neuf Muses* trouvée à Santi-Ponci, en Espagne (l'ancienne Italica, fondée par Scipion), enfin celle de la *Bataille d'Issus* à Pompeï. Les artistes grecs du Bas-Empire firent de la mosaïque leur principale étude. Dans leurs mains, et de leur temps, elle devint la première façon de peindre. Ils y portèrent naturellement le faux goût de cette époque, qui prenait le riche pour le beau, et mêlait à tout l'orfèvrerie, le travail des métaux précieux. On fit des mosaïques, à Constantinople, en glissant, sous les pièces de verre, des feuilles d'or et d'argent, des émaux, des pierreries. *Aurea concisis surgit pictura metallis.*

Quant à la culture de la mosaïque en Italie, depuis la des-

truction de l'empire romain, il y a des monuments de tous les âges qui prouvent qu'elle n'y fut jamais abandonnée, jamais interrompue. On trouve encore, dans les anciennes églises de Rome et de Ravenne, des mosaïques du quatrième et du cinquième siècles, entre autres celles de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, qui représentent le *Siége de Jéricho*, la *Clémence d'Esaü* et d'autres passages de l'Ancien-Testament. Les mosaïques de Saint-Paul hors des murs, dont la principale est le *Triomphe de Jésus*, sont du sixième siècle, ainsi que les mosaïques des églises de Torcello, dans l'Etat vénitien, et de Grado, en Illyrie, où le patriarche d'Aquilée avait transporté sa résidence vers 565. C'est aux septième et huitième que remontent le *Saint-Sébastien* de San-Pietro-*in-vincula*, plusieurs *Vierges*, *Sainte-Agnès*, *Sainte-Euphémie*, la *Nativité*, la *Transfiguration*. Enfin, c'est au neuvième qu'appartient la fameuse mosaïque du *Triclinium*, ou grande salle à manger, que fit ajouter saint Léon au palais de Saint-Jean-de-Latran pour la célébration des agapes. Celle-ci représente Charlemagne, au milieu de sa cour, recevant un étendard des mains de saint Pierre. Il y a, de ce siècle, d'autres mosaïques également célèbres, telles que la *Cité sainte*, sujet tiré de l'Apocalypse. Jusqu'à cette époque, il est fort difficile de faire clairement la part des artistes italiens et des artistes grecs. Nul doute que, dans les ouvrages des temps compris entre l'invasion des Barbares et le dixième siècle, il ne s'en trouve plusieurs faits en Italie par des Italiens; mais nul doute aussi qu'il n'y en ait un grand nombre faits par des Grecs, soit à Constantinople, soit en Italie. Je citerai un exemple entre mille, parce qu'il est irrécusable. Tous les étrangers qui vont admirer le sublime *Moïse* de Michel-Ange à San-Pietro-*in-vincula*, ont pu voir dans cette vieille église, exacte copie d'une basilique romaine (1), un

(1) Tribunal, salle de justice.

curieux tableau en mosaïque. La tradition, d'accord avec les indications tirées de l'œuvre elle-même, l'attribue au septième siècle. Ce tableau représente à coup sûr un Saint Sébastien, puisque le nom du bienheureux est écrit à ses deux côtés en lettres superposées. Or, il est vêtu, comme les vierges bysantines, d'une longue robe qui le prend au cou et lui tombe jusque sur les pieds, tandis que, d'après la légende des Occidentaux, saint Sébastien est toujours représenté comme un beau jeune homme entièrement nu et percé de flèches. C'est pour avoir occasion de faire honnêtement une belle académie que les peintres modernes ont si souvent représenté saint Sébastien. Celui de San-Pietro-*in-vincula* est nécessairement une œuvre bysantine.

Après le dixième siècle, après cette sombre époque, la plus ténébreuse du moyen âge, l'intervention des Grecs dans l'art italien n'est plus seulement conjecturale, elle est historique. Ce fut dans le onzième siècle, sous le doge Selvo, que les Vénitiens amenèrent les mosaïstes grecs chargés de décorer leur Saint-Marc, dont la construction avait été commencée par le doge Pietro Orseolo vers la fin du siècle précédent. Nous avons déjà cité, comme ouvrages des mosaïstes grecs, le *Baptême de Jésus-Christ*, que M. Valery appelle « une composition singulièrement chaude et animée, » et la *Pala d'oro.* Cette *Pelle d'or*, qui forme une espèce d'abside au-dessus du maître-autel, offre un bel exemple de l'art *riche* des Bysantins. Faite à Constantinople, puis augmentée à Venise, c'est une de ces mosaïques dont nous avons parlé, composées de plaques d'or et d'argent sur émail. Celle-ci renferme, encadrés dans une foule d'ornements symétriques, divers traits des écritures et de la vie de saint Marc, mêlés d'inscriptions grecques et latines à demi barbares (1).

(1) Une ancienne chronique dit, en parlant du doge Orseolo : .. *Et tabulam in ipsius ecclesiæ altare miro opere ex auro et ar-*

Il y a dans la même basilique, au dehors et au dedans, une foule d'autres mosaïques de la même époque et des mêmes auteurs. Telle est, sur la grande paroi de droite, l'histoire du Christ aux Oliviers, dans laquelle on voit Jésus, plus grand que les arbres et que la montagne, représenté dans trois attitudes successives pour mieux expliquer son mouvement, d'abord droit, puis à demi courbé, puis prosterné la face contre terre. Les mosaïstes grecs de Venise fondèrent dans cette ville une grande corporation, après la prise de Constantinople par les Croisés, et une grande école qui s'étendit promptement à Florence, où elle subsista jusqu'après Giotto, et qui fournit des artistes à toute l'Italie.

Les deux grandes mosaïques de la vieille église Saint-Ambroise à Milan, dont l'une représente le Sauveur sur un trône d'or, ayant à ses côtés saint Gervais et saint Protais; l'autre, saint Ambroise, qui s'endort en disant la messe et qu'un diacre vient réveiller, sont du onzième siècle au plus tard. Ce fut dans le même temps, en 1066, que Didier, abbé de Mont-Cassin, appela des mosaïstes grecs pour exécuter les ornements, conservés en partie jusqu'à nous, de ce célèbre monastère. Lorsque, cent ans plus tard, le Normand Guillaume-le-Bon, qu'on nomme ainsi moins pour sa bonté que pour le distinguer de son père Guillaume-le-Mauvais, éleva en Sicile sa fameuse église de Monreale, il appela aussi, ou du moins employa des mosaïstes grecs pour les décorations intérieures. On trouve la description et les dessins de leurs principaux ouvrages dans un livre curieux publié, en 1838, à Palerme, par le duc de Serradifalco, sous ce titre : *Del duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne.* Je vais

gento Costantinopoli peragit jussit. La *Pala d'oro* fut complétée et enrichie par Andrea Dandolo, en 1345. On peut voir, au reste, dans les *Fabbriche di Venezia*, de Cicognara, le détail minutieux des divers sujets qu'elle renferme.

traduire littéralement un passage de ce livre, qui s'applique parfaitement à mon sujet :

« Quiconque prendra la peine de confrontrer les représen-» tations des histoires de notre temple avec celles du *Méno-» loge* grec de Basile Porphyrogénète, venu de Constanti-» nople en Italie (1), demeurera convaincu de la ressem-» blance qu'offrent nos dessins avec ceux-là, et verra qu'il y en » a encore qui semblent être les portraits les uns des autres, » tels que, par exemple, la *Nativité*, le *Lavage de l'En-» fant*, le *Songe de saint Joseph*, le *Massacre des Inno-» cents*, les *Mages*, la *Présentation au Temple*, le *Bap-» tême*, comme aussi *Saint-Siméon* et *Saint-Daniel* sur » les colonnes. Cette ressemblance ne se découvre pas seule-» ment dans les mosaïques du *Duomo* de Monreale ; mais pa-» reillement dans celles qui, dès le commencement du même » siècle, s'exécutaient dans les églises de l'*Ammiraglio*, de » Cefalu, du *Real Palagio*, et peut-être aussi dans celle que, » sous le nom de *Jerusalem*, Robert Guiscard élevait dans » la même capitale. Ce qui ne permet pas de douter qu'une » école de mosaïstes florissait dès longtemps en Sicile, et » qu'elle y suivait le type des arts bysantins.

» L'image gigantesque du divin Sauveur s'élève pompeu-» sement sur la conque de l'abside, à la mode des Bysantins ; » les parois sont toutes couvertes d'histoires bibliques, de » figures d'archanges, de prophètes et de saints, entières et à » mi-corps, et celles-ci, pour l'ordinaire, enfermées dans des » cercles ; les figures sont toujours représentées suivant une » forme déterminée, sans mouvement, dans une posture » grave et majestueuse, vêtues selon leur caractère, et de » manière à ne découvrir aucune partie du nu ; de façon » aussi que les vêtements soient toujours conformes aux de-» grés divers de leur sainteté hiérarchique, et de leur état

(1) On verra plus loin ce qu'était ce *Ménologe*

» dans le monde ; les saints martyrs et les confesseurs, ainsi » que les saintes vierges, portent les enseignes du degré de » noblesse qu'ils eurent de leur vivant, et se distinguent par » la lisière de leur habit, qui est à bandes d'or entremêlées » de couleurs, semblables aux *laticlaves* qui, chez les an- » ciens Romains, signifiaient la dignité ; les évêques sont sans » mitre, parce que cette distinction, chez les Orientaux, ne » se donnait qu'au patriarche d'Alexandrie ; les archanges » sont décorés de la dalmatique ; les tableaux des histoires » sans perspective, les figures sèches et inanimées, les mon- » tagnes et les arbres représentés suivant la manière conven- » tionnelle des Bysantins ; toutes choses qui démontrent que » les mosaïques de notre basilique proviennent indubitable- » ment de l'art des Grecs du Bas-Empire, et que ceux-ci » travaillèrent constamment suivant un type convenu, im- » muable.... »

J'ai dit que Guillaume-le-Bon appela ou employa des artistes grecs, parce qu'en effet, il put en trouver à Palerme, même sans avoir besoin de les faire venir de Constantinople. Lorsque les Normands s'emparèrent de la Sicile, sous Tancrède de Hauteville à la fin du dixième siècle, il y avait une foule de Grecs établis dans cette contrée depuis la conquête qu'en avait faite Bélisaire sous Justinien. Quant aux arabesques, qui, dans les églises siculo-normandes, se trouvent mêlées aux peintures bysantines, elles sont évidemment une imitation des Arabes, demeurés maîtres de la Sicile pendant deux cent trente années, jusqu'à la conquête des Normands, et qui ont laissé beaucoup de monuments dans ce pays.

Pendant le même douzième siècle et le suivant, toutes les mosaïques exécutées à Rome furent l'ouvrage des Florentins, élèves des Grecs de Venise. On peut citer, parmi les principales mosaïques de ce temps et de ces artistes, celles de Sainte-Marie-Majeure et de Sainte-Marie-*in-trastevere*, qui représentent toutes deux l'*Exaltation de la Vierge*. Dans les pre-

mières années du quatorzième siècle, après Andrea Tafi et Mino de Turrita, le peintre siennois Duccio commença à mettre en honneur et en vogue les pavés de mosaïque. C'est pour cela que Vasari l'appelle l'inventeur de la *peinture en marbre.* Il fut continué par son élève Domenico Beccafumi, qui était aussi peintre et fondeur. A la même époque, les décorations de l'ancienne façade de Sainte-Marie-Majeure furent exécutées par le Florentin Gaddo Gaddi, élève de Cimabuë, lui-même disciple des Grecs, qu'il avait vus peindre à Florence, dans Santa-Maria-Novella. Enfin, Giotto se fit le restaurateur de cette espèce de peinture, en composant sa fameuse mosaïque appelée *Barque de Giotto* (1), où l'on admire, non-seulement l'assortiment bien entendu des couleurs, l'harmonie entre les clairs et les ombres, mais encore un mouvement, un sentiment de vie et d'action qui était inconnu des mosaïstes grecs. Depuis Giotto, et depuis son élève Pietro Cavallini, la mosaïque s'éloigna du type conventionnel des Bysantins, et suivit pas à pas tous les progrès de la peinture. Plusieurs beaux ouvrages se firent dans le quinzième siècle, sous les papes Martin V, Nicolas V et Sixte IV, même dans de petites villes, comme Sienne ou Orvieto, et, vers la fin de ce siècle, les frères Zuccati, de Trévise, commencèrent, à Venise, les magnifiques décorations modernes de Saint-Marc (2). Ce ne sont plus les images raides, immobiles, conventionnelles des Bysantins ; c'est de la peinture véritable, avec toutes ses finesses, toutes ses qualités, tous ses effets.

(1) Elle représente une *Pêche miraculeuse.*

(2) Francesco et Valerio Zuccati étaient fils de ce Sebastiano Zuccati qui donna à Titien enfant les premières leçons de dessin. Ils furent aidés par Arminio Zuccati, fils de Valerio, et par la famille des Bianchini, qui, plus tard, leur intentèrent un long et scandaleux procès, les accusant de s'aider du pinceau dans le travail de la mosaïque.

Les Zuccati exécutaient ces mosaïques comme on exécutait alors les fresques, au moyen de *cartons*, que leur fournissaient à l'envi les meilleurs artistes du temps. Titien lui-même leur en a donné quelques-uns (1).

Après eux, après leur époque, il reste à citer Giuliano et Benedetto da Maiano, oncle et neveu, qui, tous deux architectes, mirent à la mode et portèrent au plus haut degré l'art de la marqueterie, suite de la mosaïque ; — Alesso Baldovinotti, peintre-mosaïste, qui enseigna son art à Domenico Ghirlandajo ; — Muziani, auteur de la chapelle grégorienne ; — les Cristofori, qui se vantaient de pouvoir exécuter en cubes de verre quinze mille variétés de teintes, divisées chacune en cinquante degrés, du clair le plus vif au brun le plus obscur ; — enfin le Provenzale, qui fit entrer dans le visage du portrait de Paul V un million sept cent mille pièces de rapport dont la plus grosse n'égalait pas un grain de millet (Annotations à Vasari, par MM. Jeanron et Léclanché).

Il faut citer encore les fameuses copies de la *Transfiguration*, du *Saint-Jérôme*, de la *Sainte-Pétronille*, etc., œuvres des seizième et dix-septième siècles, qui occupent maintenant, dans Saint-Pierre de Rome, la place des tableaux originaux transportés au Musée du Vatican. Les auteurs de ces mosaïques si connues ont poussé la perfection de leur art au point de faire, avec des émaux réduits en filets de toutes formes et de toutes nuances, tout ce qu'un peintre peut faire avec les couleurs de sa palette, au point d'imiter admirablement la transparence des eaux et des ciels, la finesse de la barbe et des cheveux de l'homme, du poil et de la plume des animaux, les étoffes et les couleurs des vêtements, les expressions des visages, enfin, de reproduire toute la délicatesse du

(1) On peut voir dans le livre de Zanetti, *Della pittura Veneziana*, des détails curieux et complets sur les immenses travaux de mosaïque faits à Saint-Marc.

dessin et tous les charmes du coloris. Si, dans les âges futurs, et parmi les calamités de quelque autre invasion de Barbares, les toiles originales venaient à périr, ces admirables mosaïques, aussi durables que l'édifice même qui les renferme, suffiraient pour apprendre aux hommes d'un âge postérieur ce que fut la peinture à la plus grande époque de l'art moderne.

Peinture en miniature sur manuscrits. — S'il est vrai que la peinture, c'est-à-dire la représentation des objets matériels, a précédé les langues écrites, et peut-être même les langues parlées, on pourrait faire remonter à une bien haute origine l'emploi des ornements peints sur les manuscrits, puisque les premiers manuscrits n'auraient été, comme les hiéroglyphes, qu'une série d'objets représentés. N'allons pas si loin, et prenons cet emploi seulement à l'époque où l'on remplaça par l'éclat et l'arrangement des couleurs les simples ornements au trait que l'on traçait d'abord, soit avec un poinçon sur des tablettes enduites de cire, soit sur le papyrus et le parchemin avec la plume ou le roseau trempé d'encre.

Plusieurs auteurs, tels qu'Ovide dans ses *Tristes* (lib. I, eleg. 1), et Pline, au XXXIIIe livre (cap. 7), font de claires allusions à l'usage des couleurs et des métaux employés pour l'ornement des manuscrits. L'on sait que, par un privilége spécial, les rescrits des empereurs étaient tracés sur des feuilles de couleur pourpre, en lettres d'or ou d'argent. De là, les scribes impériaux reçurent le nom de *Chrysographes.* On employa le même procédé pour les livres saints et pour certains ouvrages profanes qu'une longue vénération publique entourait d'une sorte d'hommage superstitieux. Ainsi, l'impératrice Plautine donna à son jeune fils Maxime, dès qu'il sut lire couramment le grec, un Homère écrit en lettres d'or, comme les volontés des empereurs. Cet usage était fort ancien. Plus tard, et après avoir employé de simples embel-

lissements, c'est-à-dire des lettres majuscules, des marges garnies de dessins ou d'arabesques, dans lesquelles le texte se trouvait encadré, on finit par mêler la peinture aux manuscrits. Il y eut alors, comme l'explique Montfaucon (*Palæogr. Græca*, lib. I, cap. 8), une classe de copistes qui devinrent des artistes véritables. On les appela d'abord γραμματευς puis χαλλιγραφος ou seulement γραφευς. D'ordinaire, deux artistes travaillaient au même manuscrit, le scribe et le peintre, et l'on peut donner ce nom au dernier, car il se le donnait lui-même, témoin l'un de ceux que cite Montfaucon, et qui signait *Georgius Staphinus pictor*. Souvent les ornements du manuscrit n'étaient qu'une simple enluminure ajoutée au trait; souvent aussi, c'était une véritable peinture.

Il faut aller jusque chez les Grecs anciens pour trouver l'origine de ce mélange; car Pline dit expressément que Parrhasius peignait sur des parchemins, *in membranis*. Sans doute l'histoire naturelle d'Aristote, à laquelle Alexandre donna une si haute et si libérale protection, réunissait des images au texte. Il devait y avoir des livres de cette espèce dans la bibliothèque des Ptolémées à Alexandrie, puisque, sous le septième de ces princes, un *peintre* était attaché à sa bibliothèque. Enfin les livres choisis que Paul-Émile et Sylla firent porter devant eux, en triomphe, parmi les dépouilles de la Grèce, ne pouvaient être autre chose que ces riches manuscrits. A Rome, l'exemple des Grecs fut suivi, et l'on y trouve des monuments positifs du mélange de la peinture et de l'écriture. On sait, par exemple, que Varron avait joint des portraits aux vies de sept cents personnages illustres qu'il écrivit; ce qui faisait dire à Pline, de ce livre perdu : *Immortalitatem non solum dedit, verùm etiam in omnes terras misit, ut præsentes esse ubique et claudi possint* (lib. XXXV, cap. 2). Vitruve aussi avait joint des dessins aux descriptions contenues dans son livre sur l'architecture, dessins qui, malheureusement, ne sont pas arrivés jus-

qu'à nous. Sénèque dit qu'on aimait à voir les portraits des auteurs avec leurs écrits, et Martial semble faire allusion à cet usage, lorsqu'il remercie Stertinius *qui imaginem meam ponere in bibliotheca sua voluit* (lib. IX. Præf.).

Après l'établissement de la religion chrétienne, surtout après son triomphe définitif sous Constantin, cet art de la miniature sur manuscrits sembla s'attacher exclusivement aux Écritures, aux œuvres des Pères et aux livres de liturgie. Nous pouvons le suivre, comme nous avons fait précédemment pour la mosaïque, d'abord dans le Bas-Empire, puis en Italie.

La miniature sur manuscrits devint bientôt la grande et commune occupation de tous ces anachorètes dont les pays chrétiens de l'Orient furent promptement remplis, et qui donnèrent à l'Occident l'exemple et les préceptes de la vie monastique. On avait vu, dans le cinquième siècle, un empereur, Théodose-le-Jeune, se faire surnommer le *Calligraphe*, parce qu'ayant le goût des manuscrits ornés, il en avait commandé un grand nombre. On vit plus tard Théodose III, détrôné en 717, occuper ses loisirs, lorsqu'il était devenu simple prêtre à Éphèse, en écrivant avec des lettres d'or les Évangiles, qu'il décorait aussi d'ornements peints.

Il y eut un moment, pendant le triomphe des Iconoclastes, où la peinture sur manuscrits ne fut plus cultivée qu'en secret, et les empereurs hérétiques firent brûler une foule de ces livres ornés, compris dans la persécution des images. Mais, après l'hérésie, le goût revint plus vif, et prit toute l'ardeur d'un sentiment religieux. Dans le neuvième siècle, Basile-le-Macédonien, Léon-Le-Sage, s'appliquèrent à ranimer la culture, à favoriser les progrès de la peinture sur manuscrits. Ce fut dans ce même siècle que l'empereur Michel envoya au pape Benoît III un magnifique évangile enrichi d'or et de pierres précieuses, ainsi que d'admirables miniatures dues au pinceau du moine Lazare. Dans le dixième siè-

cle, l'Orient fit à l'Occident un don bien plus considérable encore. Je veux parler du fameux *Ménologe* que l'empereur Basile Porphyrogénète envoya au duc de Milan, Ludovico Sforza. Ce *Ménologe*, précédemment cité, était une espèce de missel, qui contenait diverses prières pour tous les jours des six premiers mois de l'année, et, de plus, jusqu'à quatre cent trente tableaux, représentant une foule de figures, des animaux, des temples, des maisons, des meubles, des armes, des instruments, des ornements d'architecture. La plupart de ces tableaux sont signés de leurs auteurs, Pantaléo, Siméon, Michael Blanchernita, Georgios, Menas, Siméon Blanchernita, Michael Micros et Nestor. Ils sont très curieux, tant pour l'histoire de la peinture que pour la connaissance des costumes et des usages de l'époque (1).

La mode des miniatures sur les livres dura sans interruption, en Orient, jusque sous les Paléologues, les derniers des empereurs, et, depuis le *Ménologe*, on a de magnifiques manuscrits ornés, de toutes les époques, même de celle qui précède immédiatement la prise de Constantinople par les Turcs. Il s'en trouve un du onzième siècle, à la bibliothèque du Vatican, qui renferme des dessins d'opérations chirurgicales. Celui-là rappelle les manuscrits des Arabes, qui, ne pouvant les orner de peintures proprement dites, et réduits, comme dans leurs mosquées, à de simples décorations architecturales, ajoutaient cependant des dessins au texte de leurs traités scientifiques. Il y a, par exemple, dans les manuscrits du livre d'Al-Faraby, intitulé *Éléments de musique*, duquel le maronite Miguel Casiri a traduit plusieurs extraits dans sa

(1) Des Sforze, le *Ménologe* de Basile Porphyrogénète passa à la famille Sfrondati, et le cardinal Paul, de cette maison, en fit présent au pape Paul V, qui le destina à la bibliothèque du Vatican. Clément XI en avait préparé la publication, qui fut faite ensuite par Benoît XIII.

Bibliotheca arabico-escurialensis, les figures d'au moins trente instruments divers.

En Italie, nous avons vu les premiers rois ostrogoths encourager la peinture des manuscrits, et Cassiodore, le ministre de Théodoric, se faire calligraphe. Charlemagne aussi, et les fils qui se partagèrent son empire, firent orner des manuscrits saints avec toute la magnificence possible de leur temps. Au neuvième siècle, un autre Français, Bertaire, abbé de Mont-Cassin, répandait dans le midi de l'Italie le goût et l'usage de la miniature, tandis qu'à Florence, depuis lors et aux diverses époques, plusieurs religieux se rendaient célèbres dans l'art d'orner les manuscrits. Vasari en cite quelques-uns dans le cours de son livre. Cet art s'améliora peu à peu, comme la peinture elle-même, et, comme elle, ce fut à la fin du quinzième siècle qu'il atteignit sa perfection. Beaucoup de peintres véritables, et des plus célèbres, ne dédaignaient pas d'exercer ainsi leurs pinceaux. Cimabuë et Giotto s'occupèrent dans leur jeunesse de l'ornement des manuscrits. Dante cite un peu plus tard deux peintres en livres, Oderisi, de Gubbio, et Franco, de Bologne, qui devaient avoir alors une grande renommée, puisqu'il les fait expier dans le purgatoire l'orgueil qu'elle leur donnait (1). Ce fut Simone Memmi, de Sienne, qui peignit les miniatures du *Virgile* de Pétrarque, conservé à la bibliothèque Ambrosienne de Milan, et, dans le quinzième siècle, il y avait à Naples le fameux Antonio Solario, surnommé *lo Zingaro* (le Bohémien), à Florence, Bartolommeo della Gatta, qui s'oc-

(1) « O, dissi a lui, non se' tu Oderisi,
» L'onor d' Agobbio, et l'onor di quell' arte
» Ch' alluminare è chiamata in Parisi?
» — Frate, diss' egli, più ridon le carte
» Che pennelleggia Franco Bolognese.
» L'onore è tutto or suo, e mio in parte. »

cupaient du même travail (1). Fra Angelico, de Fiesole, a laissé dans Santa-Maria-del-Fiore deux énormes livres remplis de miniatures peintes de sa main. Successivement, et jusqu'à cette dernière époque, d'admirables manuscrits furent exécutés pour les Sforze, les Gonzague, les princes siciliens de la maison d'Anjou, ceux des rois d'Aragon qui l'étaient aussi de Naples, pour les ducs d'Urbin, de Ferrare, de Modène, pour Mathias Corvin, roi de Hongrie, Henri V, d'Angleterre, et René, comte souverain de Provence, enfin pour les Médicis et les papes. On y distingue, entre autres, les miniatures d'un certain Attavante, resté d'ailleurs inconnu, celles de Liberale, de Vérone, et plus encore celles du célèbre Dalmate Don Giulio Clovio, enterré avec pompe dans San-Pietro-*in-Vincula*.

Si l'on est curieux d'avoir à ce sujet de plus longs détails, on peut consulter d'Agincourt (*Histoire de l'Art par les Monuments*) au titre qui nous occupe. Il a fait connaître, par des descriptions et des planches, les plus célèbres manuscrits des divers âges que possède la bibliothèque du Vatican, laquelle réunit aujourd'hui à la bibliothèque des papes, celle des électeurs palatins, celle des ducs d'Urbin et celle de la reine Christine de Suède. On demeurera convaincu que, si ces peintures sur manuscrits sont d'un ordre inférieur aux autres peintures, à celles qui font les tableaux et les fresques,

(1) On croit que ce fut à Naples, sous les leçons du *Zingaro*, et à Florence, sous celles de Bartolommeo della Gatta, que René d'Anjou, comte de Provence, apprit la peinture sur manuscrits. Il passa, effectivement, plusieurs années en Italie, de 1438 à 1455, soit pour disputer le royaume de Naples aux rois d'Aragon, soit pour s'allier au duc de Milan contre les Vénitiens. Ce ne fut qu'après son retour qu'il peignit à l'huile le tableau-triptyque qui est à Aix, dans l'église de Saint-Sauveur, et les nombreuses miniatures dont il a orné les manuscrits conservés dans plusieurs musées ou bibliothèques.

elles ont été du moins bien mieux conservées, et qu'étant ainsi, comme les mosaïques, des monuments d'époques où toute autre peinture a disparu, elles sont d'une extrême utilité pour marquer la succession traditionnelle de l'art, et pour la prouver.

Peinture à fresque, en détrempe et à l'huile. — Nous ignorons quels étaient les procédés matériels de la peinture chez les anciens. Aucun de leurs tableaux proprement dits n'est arrivé jusqu'à nous, non plus que le traité d'Apelles sur la théorie de la peinture, et les descriptions écrites sont trop incomplètes, ou d'un sens trop incertain, pour qu'elles puissent nous éclairer à défaut des monuments détruits. Que Pline nous raconte qu'il y avait deux écoles, la *grecque* et l'*asiatique*, et que la grecque se divisa en *ionique*, *attique* et *sicyonique*; ou qu'il nous parle d'une espèce de vernis noir très fin qu'Apelles appliquait sur ses ouvrages terminés, et qui, tout en donnant du lustre aux couleurs, les préservait de la poussière et de l'humidité; ou qu'il se demande enfin quel est l'inventeur de l'encaustique, de la peinture par la cire et le feu (1); cela vraiment ne nous apprend rien sur les procédés des peintres de l'antiquité. Les mosaïques qui peuvent être des copies de tableaux ne nous apprennent rien de plus à ce sujet. Nous sommes donc réduits aux peintures sur murailles, retrouvées dans les excavations, et qu'on appelle improprement des fresques, mais qui pouvaient être aussi différentes des peintures sur toile ou sur bois, que, dans notre époque moderne, les fresques sont différentes des tableaux.

Les fragments de peinture égyptienne trouvés aux hypogées de Thèbes, et les fragments de peinture grecque ou ro-

(1) *Ceris pingere, ac picturam inurere qui primus excogitaverit, non constat.*

maine trouvés dans les catacombes, dans les bains de Titus, enfin dans les ruines d'Herculanum et de Pompeï, sont précisément des peintures à la détrempe, des espèces de gouaches, exécutées sur un enduit préparé dont la muraille était revêtue. Il est facile de reconnaître, en effet, que la peinture ne fait pas corps avec la couche de chaux ou de plâtre qui la porte, comme la véritable fresque, et qu'elle peut être enlevée, soit en grattant, soit même en lavant, sans altérer l'enduit sur lequel le pinceau l'a simplement étendue. C'est une expérience que j'ai vu faire et faite moi-même à Pompeï. Mais, quoi qu'il en soit de la peinture des anciens, il est certain que, jusqu'à l'emploi de la peinture à l'huile, et pendant toute l'époque intermédiaire, on n'a fait usage que de la fresque et de la détrempe, ou quelquefois de l'encaustique. La peinture à fresque (*à fresco*), employée pour la décoration des édifices, pour y demeurer attachée comme les pièces même d'architecture, est celle qui se fait sur une couche de chaux encore fraîche, encore humide, de façon que les couleurs, dont cette couche est bien imprégnée, sèchent en même temps qu'elle, et fassent corps avec la muraille. Vasari appelle cette manière de peindre « la plus *magistrale* et la plus belle, parce que, dit-il, elle consiste à » faire dans un seul jour ce que, dans les autres manières, » on peut retoucher autant de fois qu'il plaît. » C'est prendre la difficulté vaincue pour un avantage. La peinture en détrempe (*à tempera*) se fait sur un châssis mobile, en bois ou en toile, qui forme le tableau, avec des couleurs délayées dans une matière collante, comme la gomme ou l'œuf battu ; la peinture à l'encaustique, sur un enduit de cire dont on revêt la toile ou le bois. Ces explications données, il est convenu, pour éviter toute équivoque, que, jusqu'à la peinture à l'huile, tout ce que j'appellerai peinture ou tableau sera simplement un ouvrage en détrempe, ou, quelquefois, à l'encaustique.

Les monuments de la véritable peinture antique ayant tous été détruits, il n'est pas étonnant qu'une grande partie des monuments de la peinture pendant les âges intermédiaires aient éprouvé le même sort, et qu'il faille recourir aux mosaïques ainsi qu'aux miniatures sur manuscrits, pour marquer clairement et justifier la marche traditionnelle de l'art. Cependant, on la prouverait encore par les seules productions de la peinture proprement dite, et d'Agincourt a pleinement raison d'ajouter à une réflexion analogue : « ..... Ce n'est » pas que la peinture en grand, à fresque ou en détrempe, ait » jamais cessé d'être cultivée en Italie, non plus que dans la » Grèce et surtout à Constantinople. » C'est ce que nous pouvons démontrer, en grande partie par le secours de ses propres indications.

Dès le quatrième siècle, lorsque la religion chrétienne eut vaincu le paganisme, la peinture se fit presque exclusivement religieuse, et remplit d'images les nouvelles églises. Constantin, doublement fondateur, emmena dans sa nouvelle capitale les meilleurs peintres de l'empire, comme les meilleurs statuaires et architectes. Entre lui et le huitième siècle, il y eut à Constantinople un véritable excès dans la mode des peintures. On en couvrit les murs des temples, aussi bien au dehors qu'au dedans et jusqu'aux façades des maisons. Le Saint-Marc de Venise peut encore aujourd'hui nous donner l'idée de la profusion bysantine. Ce fut un excès, je le répète, et bien déplorable, non-seulement parce que le goût et la délicatesse en étaient blessés, mais parce que l'hérésie des Iconoclastes y trouva une de ses causes et en quelque sorte sa justification. L'on sait toute l'étendue des maux que l'art eut à souffrir de cette hérésie. Le triomphe de l'orthodoxie lui rendit le repos et le remit en honneur. Pendant le cours du neuvième siècle, les empereurs Théophile, Basile-le-Macédonien, Léon-le-Sage, firent exécuter dans leurs palais de vastes peintures qui représentaient les principaux évènements

de leurs règnes. Constantin Porphyrogénète fut peintre lui-même, et, après sa chute du trône, trouva dans son talent une ressource contre la misère. Les empereurs qui se succédèrent pendant les dixième, onzième et douzième siècles, continuèrent à faire peindre, non-seulement leurs victoires, mais jusqu'à leurs chasses. Cet usage de l'histoire en action, en tableaux, était suivi par les courtisans mêmes, qui décoraient leurs demeures avec les représentations des prouesses du prince. On cite un parent de Manuel Comnène disgracié pour ne l'avoir pas flatté de cette manière. Dans le treizième siècle, l'empereur Michel eut également soin de faire retracer les actes d'un règne assez florissant, et notamment le *triomphe*, à la façon des généraux romains, dont il se récompensa lui-même en 1281. Par malheur, les Turcs, grands destructeurs d'images, comme tous les Musulmans, eurent promptement effacé de leur Stamboul toutes les décorations de Constantinople, et nous ne connaissons des œuvres grecques du Bas-Empire que les fragments recueillis dans l'Europe occidentale.

Quant à l'Italie, les Iconoclastes lui furent utiles aux deux époques, celle de l'hérésie et celle de la conquête. Dès le commencement du neuvième siècle, une foule d'artistes grecs, privés de toute ressource par la persécution des images, émigrèrent en Italie, surtout dans la partie qu'on appelait anciennement la Grande-Grèce. Ils y furent recueillis avec empressement, les uns par des compatriotes qu'ils avaient en Sicile et dans le royaume de Naples, depuis les campagnes de Bélisaire et de Narsès; d'autres dans des monastères, tels que celui de Mont-Cassin, où le célèbre abbé Didier leur offrit un asile; d'autres enfin dans diverses villes, où ils fondèrent des écoles de mosaïque et de peinture. D'une autre part, les établissements maritimes des Vénitiens, des Génois, des Pisans, dans les îles de l'Archipel grec et sur les rivages du Bosphore, entretinrent de continuelles communications entre l'Italie et

la Grèce. Les objets d'art, les tableaux surtout, devinrent une des branches de leur commerce. Enfin, à l'époque des Croisades, les seigneurs bannerets et les moines qui les suivaient en Terre-Sainte rapportèrent des peintures grecques, pour eux objets de luxe et de dévotion. Ce fut alors qu'on vit se répandre en Europe ces madones bysantines, que la superstition nomme *Vierges de saint Luc*, noires ou brunes pour la plupart, à cause du mot de Salomon, *nigra sum sed formosa*, et que les généraux grecs portaient à la tête des armées impériales, pour que la vierge Marie en fût la *conductrice.*

De ces communications, de ces fondations d'écoles grecques en Italie naquit une école mixte ou d'imitation, dans laquelle se mêlèrent, se confondirent les deux styles, qui remplaça l'école italienne primitive, et précéda l'école redevenue purement italienne de la Renaissance. Il y eut donc, dans l'histoire générale de l'art, trois principales époques intermédiaires : l'une grecque en Grèce et italienne en Italie; la seconde, gréco-italienne, temps de la peinture mixte ; la troisième, tout italienne. Les monuments de ces époques intermédiaires, encore existants aujourd'hui, peuvent se diviser en six classes ou catégories : 1° Peintures grecques faites en Grèce; 2° Vieilles peintures italiennes faites en Italie; 3° Peintures grecques faites en Italie; 4° Peintures mixtes ou gréco-italiennes; 5° Peintures italiennes imitant les Grecs; 6° Peintures italiennes de la renaissance. Nous allons indiquer brièvement, et pour exemple, quelques morceaux de ces six catégories.

1° *Peintures grecques faites en Grèce :*

Les *Obsèques de saint Éphrem*, ou plutôt, suivant l'expression grecque, le *Sommeil de saint Éphrem.* Ce tableau, à la détrempe et sur bois, fut peint à Constantinople par Emmanuel Tranfurnari, dans le dixième ou onzième siècle, et apporté en Italie par Francesco Squarcione, celui qui fonda

à Padoue l'école d'où sortit Mantega. Il est dans le *Museum Christianum* de la bibliothèque du Vatican, et passe pour un des meilleurs échantillons de la peinture purement grecque. Ses couleurs, relevées sans doute par quelque enduit, sont si vives et si brillantes, qu'on l'a cru peint à l'huile ; mais c'est une erreur manifeste ;

Un autre tableau, de la même époque, également en détrempe et sur bois, représentant *le Sommeil de la Vierge*. Celui-ci est de l'école appelée *rhuténique*, et conforme au rit russe.

Les peintures des époques postérieures, c'est-à-dire des douzième et treizième siècles, sont bien inférieures à ces échantillons. Elles marquent une décadence très sensible, jusque dans leur forme. On ne trouve presque plus que des tableaux *triptyques*, c'est-à-dire coupés en trois parties, l'une principale, au milieu, les deux autres accessoires, et se repliant sur la première. Les *Triptyques* étaient alors à la mode. On en voit encore beaucoup chez les Russes, qui ont embrassé le schisme grec, et quelques-uns aussi dans les pays catholiques, surtout dans les Flandres.

2° *Vieilles peintures italiennes* :

Quelques *Madones*, *Crucifix*, *Ex-Voto* de diverses espèces, des onzième, douzième et treizième siècles ;

Un *Saint-Pierre*, de l'école de Sienne, du douzième siècle ;

Un *Ecce Homo*, par Guido, de Bologne, non pas Guido Reni, bien entendu, mais Guido appelé *antichissimo*, qui est du douzième siècle ;

Un *Saint-François*, par un peintre de Lucques du douzième siècle ;

Enfin les peintures à fresque du portique de l'église des Trois-Fontaines, près de Rome, faites vers 1216, sous le pape Honoré III, représentant *la Vie et le Martyre de saint Vincent et de saint Athanase.*

3° *Peintures grecques faites en Italie :*

Les fresques de l'ancien Saint-Paul, hors des murs, du onzième siècle ;

Le *Christ et la Madeleine*, tableau sur bois en détrempe, par un Grec établi à Otrante, du douzième ou treizième siècle ;

La *Madone* sur fond d'or, d'Andrea Rico, de Candie, qui est dans la galerie *Degl' Uffizi*, à Florence, ouvrage du treizième siècle, déjà cité ;

Une *Visitation de la Vierge*, du quatorzième siècle ;

Les fresques de l'église de San-Urbano, à la Caffarella, près de Rome, du quinzième siècle.

4° *Peintures mixtes, ou gréco-italiennes :*

Les fresques de l'église Saint-Laurent, hors des murs de Rome, faites sous Honoré III ; celles de l'hospice de l'abbaye de Subiaco, et celles de la chapelle de Saint-Sylvestre, près de l'église des *Santi-Quattro-Coronati*, à Rome, faites sous Innocent III, Honoré III et Grégoire IX, toutes du treizième siècle.

5° *Peintures italiennes imitant les Grecs :*

Dès qu'on entre dans ce treizième siècle, et que d'authentiques documents permettent d'écrire avec sécurité l'histoire de l'art, on voit l'imitation des Grecs, et l'imitation encore servile, pratiquée par tous les artistes italiens. Ce n'est pas seulement dans la peinture proprement dite que cette imitation est manifeste ; elle s'impose encore aux ornements des manuscrits, et jusqu'aux broderies des vêtements d'église, aussi bien qu'aux mosaïques. Elle se montre dans l'ordonnance des compositions, dans les attitudes des personnages, dans le dessin de chaque objet, enfin dans la couleur et la façon de l'employer. Les Italiens, qui ne savaient pas encore fondre les tons, les nuances, qui n'avaient aucun des secrets

du clair-obscur, se contentaient aussi de peindre par hachures avec le pinceau, au moyen de cette opération qu'ils appellent *tratteggiare*, et qui consiste à poser simplement des lignes l'une à côté de l'autre.

Les trois chefs, ou, si l'on veut, les trois premiers artistes bien connus des trois plus anciennes écoles, Giunta, de Pise, Guido, de Sienne, et Cimabuë, de Florence, étaient purement imitateurs des Grecs. Nous avons déjà mentionné les fresques faites dans l'église d'Assise par le Pisan Giunta, avec la date de 1210. Prenons l'une d'elles, la plus importante, qui est le *Crucifiement*, pour démontrer l'imitation. C'est une composition grande et noble, d'une belle ordonnance, mais où les personnages sont symétriquement rangés, graves et immobiles, comme dans les compositions grecques. Le coloris, bien inférieur à celui des modèles, ne se compose guère que de tons jaunâtres et rougeâtres, se détachant sur un fond obscur, pour indiquer les chairs et les draperies. D'ailleurs, mille circonstances de détail décèlent l'origine grecque de cette peinture. Ainsi, le Christ est attaché à la croix par quatre clous, et ses pieds sont posés sur une large tablette servant d'appui, suivant l'usage des Grecs; ainsi, les anges sont vêtus de dalmatiques, et leurs corps se terminent par des vêtements vides, sous lesquels rien n'indique les jambes et les pieds; ils finissent *in aria,* comme dit Vasari : autre caractère entièrement bysantin.

Après Giunta, de Pise, vient Guido, de Sienne. Celui-ci améliore la peinture des Grecs, mais toujours en l'imitant. Il suffit de citer son grand tableau qui est dans l'église de Saint-Dominique, à Sienne, et qui porte la date de 1221. Dans la Vierge, l'enfant et le chœur d'anges groupés sur un fond d'or, il est impossible de ne pas reconnaître le style, la forme et toutes les habitudes des peintres de Bysance.

Après Giunta et Guido, vient Cimabuë, de Florence. C'est encore un imitateur des Grecs, plus intelligent, plus habile

que ses devanciers, sans aucun doute, mais qui ne s'affranchit pas des leçons de ses maîtres, et n'a encore nulle indépendance, nulle originalité. Que l'on examine sa fameuse *Madonna*, religieusement conservée à Santa-Maria-Novella, de Florence ; — ce tableau que Charles Ier d'Anjou alla visiter dans l'atelier du peintre, faveur insigne à cette époque ; ce tableau enfin en l'honneur duquel se fit une fête publique, comme si l'on eût salué en lui la renaissance de l'art ; — que l'on examine aussi les fresques de Cimabuë dans l'église de Saint-François à Assise, fresques où le progrès est encore plus sensible ; et l'on sera convaincu que, supérieur à Guido, de Sienne, et plus encore à Giunta, de Pise, Cimabuë toutefois n'est pas le premier des peintres italiens, comme l'a voulu Vasari, trop exclusivement prôneur de l'école florentine, et qu'il doit être encore rangé, conformément à l'opinion de d'Agincourt et de Lanzi, parmi les imitateurs des Grecs.

6° *Peintures italiennes de la renaissance.*

C'est à Giotto (Angiolo, Angiolotto, Giotto), fils de Bondone, né au village de Vespignano en 1276, c'est à ce petit pâtre que Cimabuë trouva dessinant ses brebis sur le sable avec une pierre pointue, qu'il faut laisser l'honneur d'avoir réellement fondé l'école italienne moderne. Peintre, sculpteur, architecte, ingénieur, mosaïste et miniaturiste, embrassant enfin tous les arts connus de son temps, Giotto fut encore le commun et général modèle de toute l'Italie, qu'il parcourut successivement, d'Avignon, où il suivit le pape Clément V, jusqu'à Naples, où il travailla longtemps pour le roi Robert d'Anjou, dit le Sage. A Lucques, il fit le plan de la forteresse inexpugnable de la Giusta ; à Florence, il éleva le Campanile. Mais c'est surtout la peinture qui lui doit les plus signalés services. Appelé de bonne heure à Rome par le pape Boniface VIII, Giotto, qu'inspirait une sorte de révé-

lation divine (*per dono di Dio*, dit Vasari), Giotto s'affranchit de l'imitation des Grecs, et ne se soumit plus qu'à celle de la nature. L'ordonnance de ses compositions, sans être moins digne, fut plus variée, plus animée, plus conforme au sujet. Son dessin devint simple et naturel, sans formes conventionnelles, sans types arrêtés d'avance et toujours reproduits inexorablement. Son coloris aussi fut meilleur, et offrit des teintes à la fois plus vraies et plus variées. Il ressuscita l'art oublié de peindre les portraits; il osa, le premier, faire emploi des raccourcis; il porta les draperies à une perfection qui ne fut plus dépassée. Enfin, il trouva l'expression, ce grand sujet d'étonnement pour ses contemporains. C'était la véritable peinture, la peinture qu'ils appelaient *miraculeuse*. Giotto améliora jusqu'aux procédés matériels de son art, tels que la préparation des couleurs, ou celles des tables de bois et des toiles que l'on collait dessus pour réunir plusieurs planches, quand le sujet était vaste et le tableau de grande dimension. A la vue des principaux ouvrages de Giotto, l'*Assemblée des Disciples de saint François*, les *Obsèques de la Vierge*, la suite historique des peintures qui représentent la *Vie et la mort de saint François*, entre autres *Saint François emporté dans un char de feu*, on reconnaît quelle distance considérable le sépare de ses devanciers immédiats; on reconnaît en lui l'extrême limite de l'art italien sortant de l'art grec; on comprend enfin, et on répète les éloges magnifiques dont il fut comblé (1).

(1) Dante a dit :

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo; ed ora ha Giotto il grido
Si che la fama di colui oscura.
(*Purg.* canto XI.)

Pétrarque, laissant en legs une *Madone* de Giotto à Francesco di Carrara, écrit dans son testament : *Opus Jocti pictoris egregii... cujus pulchritudinem magistri artis stupent.* Pie II écrit à Nicolas

La séparation d'avec les Grecs s'affermit et s'accroît sous les nombreux élèves que laissa Giotto : Taddeo Gaddi, son disciple bien-aimé; Stephano, de Florence, qui s'approcha davantage du *vrai*, d'où lui vint le nom singulier, mais significatif, de *singe de la nature*; Simone Memmi, de Sienne, chanté par Plutarque, pour lequel il fit le portrait de *Madonna Laura*; Pietro Laurati et Ugolino, tous deux encore de Sienne; Puccio Capanna, Pietro Cavallini, Buonamico Buffalmacco, etc. Cette séparation devient encore plus sensible, lorsque André Orcagna peint sa grande fresque de l'*Enfer* dans Santa-Maria-Novella de Florence, et, dans le Campo-Santo de Pise, son célèbre et bizarre *Jugement dernier*, où se retrouvent les idées et les formes de Dante. Le mouvement italien se propage et grandit avec les fresques de Gherardo Starnina, de Simone Memmi, avec les tableaux des différents maîtres que toutes les villes d'Italie produisaient alors comme dans une sainte émulation pour les progrès de l'art régénéré, Franco et Vitale, de Bologne, Giovanni, de Pise, Col' Antonio del Fiore, de Naples, Tommaso et Barnabeo, de Modène, Lorenzo, de Viterbe, Carlo Crivelli, de Venise, Melozzo, de Forli, qui fut appelé l'inventeur des raccourcis, frère Jean, de Fiesole, surnommé *Fra Angelico*, Squarcione, de Padoue, Paolo Ucello, de Florence, créateur de la perspective, Pietro della Francesca, qui améliora cette science par l'application de la géométrie, etc. Nous arrivons ainsi à Masaccio, à la fin du quinzième siècle, à la grande époque.

Jusqu'ici, nous n'avons parlé que de la peinture à fresque et en détrempe. Il y avait plusieurs autres façons d'appliquer

d'Ulm : *Post Petrarcham emerserunt litteræ; post Joctum, surrexere pictorum manus*; et Politien lui fait dire :

Ille ego sum per quem pictura extincta revixit.

Quelques tableaux de Giotto sont signés *opus magistri Jocti.*

l'art du dessin et de la couleur. On connaissait la peinture sur émail, sur verre, en broderie, le *sgraffito* et la *terretta*, espèces de grisailles (1), la *tarsia*, espèce de marqueterie en pierres, la marqueterie proprement dite, la damasquinure, enfin la niellure (*il niello*), qui a peut-être fait découvrir l'art de graver (2). Mais l'histoire ou l'explication de ces di-

(1) Andrea di Cosimo, de Feltre, fut l'inventeur du *sgraffito*. Sur la muraille, il étendait un enduit noir, puis une couche blanche; ensuite il traçait son dessin sur cette couche, au moyen de cartons piqués, par les trous desquels il jetait une poussière noire qui marquait le trait. Enfin, dessinant avec une pointe de fer, il enlevait la couche blanche, faisait reparaître l'enduit noir, et terminait l'œuvre au moyen d'une teinte grise pour ombrer.

La peinture *à terretta* se faisait avec de la terre argileuse et de la poussière de charbon et de travertin. Tracée en creux sur l'enduit des murailles, elle imitait parfaitement les bas-reliefs et les ornements de sculpture. Au temps de Raphaël, Baldassare Peruzzi excella dans la peinture *à terretta*, comme Polydore de Caravage dans le *sgraffito*, et tous deux pour l'ornementation des édifices.

(2) La damasquinure consistait à incruster un fil d'or ou d'argent dans des raies creusées sur le bronze ou l'acier, et qui formaient des dessins à la façon des incrustations dont les Arabes faisaient usage, surtout dans les fabriques d'armes de Damas. Les orfèvres florentins du quinzième siècle imaginèrent de remplacer ce fil de métal par une composition noirâtre, ordinairement formée de plomb et d'argent fondus ensemble, et qui s'appelait *niello* (du latin *nigellum*). Elle servait à donner du relief, de la couleur, une sorte de clair-obscur, aux arabesques et aux compositions ciselées. Il paraît certain que le célèbre nielleur Tommaso ou Maso Finiguerra, ayant placé par hasard une plaque niellée, et encore chaude, contre du soufre où les traits noirâtres se fixèrent, eut l'idée de tirer une épreuve de cette plaque sur papier. La découverte à peu près fortuite de Maso Finiguerra, faite en 1452, conduisit à celle de la gravure. Un de ses confrères, également de Florence, Baccio Baldini, grava des compositions,

vers procédés n'entre pas directement dans mon sujet, et j'ai hâte d'arriver enfin au dernier terme de la tradition, la peinture à l'huile.

On ignore absolument si la peinture à l'huile fut connue des anciens. Nous avons déjà dit qu'il ne nous reste d'eux que des mosaïques et des fresques, ou du moins des peintures à l'eau sur murailles. Les merveilleux effets que racontent les plus graves historiens de certains tableaux, où l'illusion trompait également les animaux et les hommes, attestent un coloris si parfait, qu'on pourrait bien supposer chez les anciens la connaissance de l'emploi de l'huile ; et l'on pourrait supposer aussi que cet emploi, abandonné pendant la plus déplorable période du moyen âge, et dès lors oublié par manque de tradition, comme le feu grégeois, la peinture *dans* le verre, et d'autres inventions également perdues, a été re-

que lui fournissaient les peintres, sur des plaques de cuivre, sans niellure, et en tira de véritables estampes. — On peut voir, à ce sujet, la dissertation de l'abbé Zani (Parme, 1802), dont l'opinion est adoptée par Lanzi et d'Agincourt. — Les Romains avaient eu des espèces de graveurs, *crustarii*, qui fabriquaient aussi comme des nielles. L'invention moderne a été d'en tirer des épreuves. Cet art naissant fut amélioré, en Italie, par Pollajuolo et Mantegna; dans les Flandres, par Israël Van-Meckenen, Martin Schœn, Albert Durer et Lucas de Leyde. Marc-Antonio Raimondi, s'étant fait graveur à la vue des ouvrages d'Albert Durer, marqua la vraie route à la gravure, qui doit copier la peinture, moins la couleur, sans prétendre à faire un ouvrage original. Raphaël lui confia la reproduction de plusieurs de ses tableaux. Après Marc Antoine et ses élèves, Marco de Ravenne et Agostino de Venise, l'Italie compta d'autres graveurs célèbres : Ugo de Carpi, qui inventa la gravure au clair-obscur, à la manière noire ; le Caraglio, Enea Vico, Giorgio Ghisi, enfin Volpato et son disciple Raphaël Morghen.

pris, retrouvé parmi les découvertes de la Renaissance. Suivant la commune opinion, ce fut le Flamand Jean Van-Eyck, plus connu en France sous le nom de Jean de Bruges, né en 1370, qui, le premier, trouva le secret de peindre à l'huile. Personne ne lui conteste sérieusement ce mérite, et les Italiens mêmes, Vasari, Lanzi, confessent que les peintres de leur pays reçurent communication de son procédé. Mais, toutefois, ce n'est pas à dire que Jean de Bruges soit un inventeur si complet, si absolument digne de ce nom, que personne ne l'ait devancé, et n'ait préparé, par des tentatives antérieures, la découverte qui doit justement honorer son nom. Nous croyons, au contraire, qu'il a plutôt le mérite de la bonne application que celle de l'invention propre, et qu'il est inventeur à la manière de Watt, précédé par Papin et par d'autres dans la connaissance des forces de la vapeur; nous croyons enfin qu'il y a, avant Jean de Bruges, une tradition dans la connaissance de la peinture à l'huile.

Nul doute que, pendant les treizième et quatorzième siècles, au milieu du grand mouvement qu'imprimèrent les premiers symptômes du renouvellement des arts, nul doute que les peintres de tous les pays, mécontents des procédés imparfaits qui rendaient leur travail difficile, et exposaient leurs œuvres à périr au moindre danger, au simple contact de l'eau, n'eussent cherché les moyens de rendre leurs couleurs plus faciles à sécher, et d'une conservation plus sûre. Je ne citerai pas aveuglément certains tableaux de cette époque, conservés à Sienne, à Pise, à Modène, que bien des gens experts ont affirmé être peints à l'huile; d'abord, parce que, trompés par l'éclat des couleurs, comme dans les peintures grecques de Constantinople, ils ont pu prendre pour l'emploi de l'huile l'emploi des couches de cire et d'autres encaustiques mis en usage contre l'humidité, et dont les Grecs avaient transmis la connaissance aux Italiens; ensuite, parce que les épreuves chimiques auxquelles on a soumis quelques

parties de ces tableaux n'ont rien appris de positif; enfin, parce qu'ils ont été presque tous retouchés depuis l'emploi de l'huile, et que l'on confond aisément avec l'œuvre du peintre original celle du restaurateur (1). Mais cependant des témoignages plus sérieux viennent attester que l'emploi de l'huile était connu et pratiqué avant Jean de Bruges. L'Anglais Raspe, dans une dissertation publiée en 1790 (*A critical Essay on oil Painting*), rapporte une ordonnance de Henri III, rendue pour payer *l'huile*, *le vernis et les couleurs* employés à la décoration de la chambre de la reine, à Westminster, en 1239; il cite également un portrait de Richard II peint à l'huile vers 1405. Albertus Miræus, dans le *Chronicon Belgicum*, affirme que l'on connaissait les tableaux à l'huile en Belgique avant le quinzième siècle. Malvasia, en revendiquant pour Bologne l'invention du peintre flamand, affirme de son côté que Lippo le Dalmate peignait à l'huile. De Dominici veut qu'il en soit de même des anciens peintres que les Napolitains nomment *trecentisti*, entre autres Col' Antonio del Fiore, qui florissait vers 1375; et Lorenzo Ghiberti dit en propres termes : *Giotto lavoró a' olio.* Le savant Tiraboschi, le P. Valle, Morelli sont d'une opinion semblable. Vasari même, qui avait dit résolument, en parlant de Jean de Bruges : « Après de longues expériences, il trouva

(1) Cela est arrivé, par exemple, à propos d'une ancienne Madone conservée à Vercelli, et qu'on appelle *Tableau de sainte Hélène*, parce qu'on la suppose faite par la mère de Constantin. C'est une espèce de broderie formée de pièces de soie cousues ensemble, mais où les têtes et les mains sont peintes à l'huile. Ranza, qui veut, comme Reimann, faire remonter jusqu'aux Romains l'invention de la peinture à l'huile, en a conclu que les Romains connaissaient ce procédé. Et cependant il est probable que la peinture a été, presque récemment, ajoutée à la broderie. D'ailleurs, plusieurs détails du tableau prouvent qu'il est très postérieur au quatrième siècle.

» que l'huile de lin et celle de noix étaient les plus seccatives ; » en les faisant bouillir avec ses autres mélanges, il en fit le » vernis, que tous les peintres du monde désiraient depuis si » longtemps », Vasari semble se contredire un peu plus loin, lorsqu'il cite l'ouvrage écrit d'un autre peintre, où se trouve clairement exprimée la connaissance de l'emploi de l'huile, plusieurs années avant que la découverte de Jean de Bruges fût répandue en Italie. Dans la Vie d'Agnolo Gaddi, il fait mention d'un certain Cennino di Andrea Cennini, élève de ce peintre florentin, et auteur d'un livre sur la peinture, où il apprend, dit Vasari, « à broyer les couleurs à l'huile » (*del macinare i colori a olio per far campi, rossi, azzurri, verdi ed altre maniere*). Ce même manuscrit, que Baldinucci a consulté depuis lors, dit expressément, au chapitre 89 : « Je veux t'enseigner à travailler à l'huile sur la » muraille et sur le bois, suivant l'usage fréquent des Alle- » mands. » (*Ti voglio insegnar a lavorar d'olio in muro, o in tavola, che l' usano molto i Tedeschi*), ajoutant plus loin que c'est « en faisant cuire l'huile de la graine du lin » (*cocendo l' olio della semenza del lino*).

Cennini avait raison de dire que tel était l'usage des Allemands, car on a retrouvé, dans la bibliothèque de Brunswick, un ancien manuscrit qui fait remonter bien loin, en Allemagne, l'emploi de l'huile dans la peinture. C'est l'ouvrage d'un moine appelé Roger, auquel on avait donné le surnom grec de *Theophilos*, parce que, ainsi qu'il le dit lui-même, il s'occupait beaucoup des choses et des lettres grecques, et qui vivait dans le onzième siècle, au plus tard dans le douzième, comme en conviennent tous les auteurs, depuis Cornelius Agrippa jusqu'à Lanzi. Abraham Lessing en a publié, en 1774, quelques extraits, répétés depuis dans plusieurs dissertations. Ce livre du moine Théophile, intitulé : *Diversarum artium schedula*, ou *De omni scientia artis pingendi*, est divisé en trois parties, ou traités : 1° *De*

temperamento colorum ; 2° *De arte vitriaria* ; 3° *De arte fusili*. Dans le premier traité, il parle formellement, et sans nulle équivoque, de la peinture à l'huile. Il explique d'abord les procédés matériels : *Accipe semen lini, et exsicca illud in sartagine super ignem sine aqua... cum hoc oleo tere minium sive cenobrium super lapidem sine aqua, et cum pincello linies super ostia vel tabulas quas rubricare volueris, et ad solem siccabis; deinde iterum linies, et siccabis* (Cap. 18). Plus loin, il recommande de broyer les couleurs avec de l'huile de lin, pour mieux peindre les visages, les vêtements, les animaux, les oiseaux, les feuilles des arbres : *Accipe colores quos imponere volueris terens eos diligenter oleo lini sine aqua, et fac mixturas vultuum ac vestimentorum sicut superius aqua feceras, et bestias, sive aves, aut folia variabis suis coloribus prout libuerit* (Cap. 20).

Il n'y a rien à dire contre des textes si formels. Prétendre, ce qui est difficile, que le moine allemand conseillait l'emploi de l'huile de lin, seulement pour les miniatures sur manuscrits, parce qu'en effet, à son époque, on ne cultivait guère que ce genre de peinture, outre la fresque et la mosaïque, ce n'est pas changer la question. Qu'importe l'emploi du procédé ? Il s'agit uniquement de savoir s'il était connu. Certains défenseurs de Jean de Bruges n'ont trouvé qu'une chose à dire : C'est que, depuis Théophile, ce procédé avait été oublié, perdu, et que Jean de Bruges l'a retrouvé. Nous n'en voulons pas davantage.

Lanzi a parfaitement expliqué quelle est, au vrai, l'invention du peintre flamand. Nul doute que, bien avant lui, l'on connaissait l'emploi de l'huile dans la peinture ; mais la façon de l'employer était imparfaite et d'une pratique très lente et très difficile, surtout dans les tableaux à figures. D'après la méthode ancienne, on ne pouvait mettre qu'une seule couleur à la fois sur la toile, et, pour en ajouter une seconde,

il fallait attendre que la première eût séché au soleil, ce qui était, au dire du même moine Théophile, trop long et trop ennuyeux pour les figures (*quod in imaginibus diuturnum et tœdiosum nimis est*, cap. 23). On comprend dès lors que la détrempe et les encaustiques fussent préférés. Jean de Bruges, qui fit d'abord comme les autres, ayant un jour mis sécher au soleil un de ses tableaux, par une excessive chaleur, la table de bois éclata. Cet accident le conduisit à chercher un moyen de faire sécher les couleurs toutes seules et sans secours artificiels. Il revint à l'emploi de l'huile, l'étudia, le perfectionna, et parvint à composer le vernis, qui, d'après les expressions de Vasari, « une fois sec, ne craint » plus l'eau, avive les couleurs, les rend plus lucides et les » unit admirablement. » (*E aggiuntevi altre sue misture, fece la vernice, che secca non teme acqua, che accende i colori, e gli fa lucidi, e gli unisce mirabilmente.*)

D'après certaines circonstances de la vie de Jean de Bruges, et la date des plus anciens de ses ouvrages, conservés à Bruges, à Gand, à Anvers, on peut conjecturer qu'il fit sa découverte entre 1410 et 1420. Mais, à cette époque, les communications étaient difficiles, surtout entre les Etats du nord et ceux du midi. La connaissance de ses procédés n'arriva que fort tard aux Italiens. Ce fut seulement en 1442 que Jean de Bruges envoya au roi de Naples, Alphonse V, un tableau, perdu depuis dans les révolutions politiques, mais que l'on croit avoir été une *Adoration des Mages.* Il fit ensuite un autre tableau pour le duc d'Urbin, Frédéric II, et un *Saint-Jérôme* pour Laurent de Médicis. Leur arrivée causa une admiration générale. Un certain Antonello, de Messine, qui avait étudié à Rome dans les écoles gréco-italiennes, ayant vu le tableau de Naples, partit pour la Flandre dans le désir de pénétrer le secret de cette découverte. Il obtint, en effet, de Jean de Bruges, en échange d'un grand nombre de dessins italiens, la connaissance de sa méthode. De retour en Ita-

lie, Antonello de Messine la communiqua à son ami intime Domenico, de Venise, lequel, après quelques travaux faits dans son pays, à Lorette et à Pérouse, alla se fixer à Florence vers l'année 1460. Sans être un grand artiste, Domenico trouvait dans son secret le moyen d'une incontestable supériorité. Il excitait l'admiration du public et la jalousie de ses rivaux. De ceux-ci, le plus redoutable était Andrea del Castagno, homme de grand talent, mais d'une âme basse et féroce (1). Par les séductions d'une feinte amitié, il obtint que Domenico lui confiât son secret, et ensuite, pour le posséder seul, il assassina le malheureux Vénitien. Ce crime atroce, qui fit poursuivre bien des innocents, resta impuni; Andrea del Castagno ne le révéla qu'à son lit de mort. Mais, comme en expiation de la manière infâme dont il s'était procuré le secret de Domenico, Andrea del Castagno n'en fit pas mystère, et le répandit par ses communications en même temps qu'il l'accréditait par ses ouvrages. Ce fut de lui directement que Pollajuolo, Ghirlandajo, le Pérugin, et sans doute aussi Andrea Verocchio, apprirent les procédés de la peinture à l'huile. Ils les transmirent à leurs illustres disciples, Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël d'Urbin, qui marquent le point extrême de l'art, et partant, de la tradition.

Là finit la démonstration que j'avais promise, et que je crois complète. Mais je pressens une objection sérieuse. On me dira : « En parlant tout à l'heure de Giotto, vous avez » annoncé qu'il trouva l'expression, ce grand sujet d'étonne- » ment pour ses contemporains, et vous avez ajouté : C'était » la véritable peinture. Il fallait donc prouver la tradition,

(1) On le nommait Andrea *degl' impiccati* (André des Pendus), parce qu'il avait peint, pendus par les pieds, comme ils le furent en effet, les Pazzi et leurs complices, assassins de Julien de Médicis.

» non-seulement dans les procédés matériels de l'art de » peindre, dans sa culture ou simplement son existence, » mais encore dans cette partie supérieure qui compose plus » particulièrement l'esthétique, et que vous nommez *expres-* » *sion*. S'est-elle continuée traditionnellement depuis les » Grecs anciens jusqu'à nous ? »

A cette question, je réponds sans hésiter par la négative. Non, la plus haute qualité de la peinture ne s'est pas transmise des artistes grecs à ceux de la Renaissance. Morte avec les premiers, elle a disparu pendant l'époque intermédiaire, pour *renaître* véritablement avec les seconds. Mais j'ajoute que cette qualité, toute individuelle, toute propre à l'artiste, ne saurait se transmettre, et qu'elle échappe à la tradition, qui ne peut s'exercer absolument, dans les arts, que sur les procédés matériels et sur quelques parties du style par où se distinguent les écoles. C'est cela précisément qui forme la différence radicale entre les sciences et les arts. Les unes se transmettent tout entières, et le moindre mathématicien réunit sans peine tout le savoir amoncelé depuis Euclide jusqu'à Laplace. Les autres ne se communiquent qu'en deçà des qualités personnelles, et Raphaël n'a pu donner à ses élèves que la connaissance de ses procédés, de sa méthode. Il a emporté le secret d'être lui-même. La tradition ne va point jusque-là.

Mais cette question mérite un plus long examen, un plus long développement.

L'on ne saurait douter que les anciens aient connu l'expression en peinture. Quand leurs statuaires faisaient le groupe de *Laocoon*, la *Niobé* et sa famille, et tant de chefs-d'œuvre où le marbre souffre, pleure, expire, comment auraient-ils accordé le moindre mérite à des peintres qui n'auraient pas atteint, sur la toile, avec toutes les ressources de la couleur, la même vérité, la même puissance d'expression ? Encore une fois, les monuments de l'un de ces deux arts prouvent assez

quel était l'état de l'autre. Les fresques d'ailleurs et les mosaïques, conservées avec les statues, sont là pour attester qu'en ce point capital la peinture ne se laissa point surpasser par la statuaire. Lorsqu'on voit, par exemple, dans la mosaïque de Pompeï (*la Bataille d'Issus*), le mouvement de toutes ces figures, l'effroi de Darius, l'empressement de son cocher, la douleur résignée du seigneur frappé devant son prince, on se dit que, sans nul doute, la *Pénélope* de Zeuxis avait la beauté modeste d'une prudente matrone, tandis qu'*Hélène* exerçait avec orgueil l'empire de ses charmes, et que la *Calomnie* d'Apelles n'était un chef-d'œuvre si vanté que parce qu'il possédait les qualités d'expression propres à une peinture allégorique.

Pourquoi ces qualités ont-elles disparu dans la décadence pour ne reparaître qu'au renouvellement de l'art? Pourquoi enfin manquent-elles à la tradition? Je crois que cela s'explique par deux raisons principales. D'abord, si l'on convient, d'une part, que l'expression est la qualité supérieure de la peinture, de l'autre, qu'il y avait décadence, on comprend aussitôt que ces deux choses étaient incompatibles; que, la décadence régnant, la qualité supérieure devait être atteinte et périr avant les autres. Entre Virgile et Racine, on trouvera sans peine la tradition d'une poésie toujours subsistante, et passant même des langues mortes aux idiomes vivants, mais non la transmission ininterrompue des qualités qui les font se ressembler l'un à l'autre. La décadence poétique qui les sépare a précisément détruit ces qualités, sans détruire jusqu'à la culture de la poésie. Eh bien, entre Apelles et Raphaël, voilà justement ce qui s'est passé.

L'autre raison, moins générale, tient aux circonstances particulières dans lesquelles se produisit et continua la décadence. Avec le triomphe de la religion chrétienne, surtout dans le Bas-Empire, pays de superstition, presque de fétichisme, la peinture était devenue toute symbolique, comme

les hiéroglyphes égyptiens. Chaque objet avait une forme de convention, chaque personnage était un être immuable, un véritable type que nul ne pouvait altérer, qu'il fallait respecter comme un symbole, comme un article de foi. Le peintre n'était donc plus, si l'on peut ainsi dire, que l'ouvrier des pensées admises, non de sa propre pensée. Enchaîné par le dogme, il travaillait en quelque sorte avec un moule, moule commun à ses devanciers et à ses successeurs, qu'il avait reçu des uns, qu'il transmettait aux autres. S'il ne mettait point d'âme, point de vie dans ses compositions, c'est que sa propre vie ne s'épanchait point, c'est que son âme demeurait en repos ; qu'étrangère à un travail tout manuel, à un simple calque, elle n'avait rien à produire, elle n'avait pas à se montrer. L'artiste était sans originalité, parce qu'il était sans indépendance et sans passion. Il peignait à peu près comme le perroquet parle, répétant les mots appris, mais ne leur donnant point les inflexions de voix qui animent le langage, qui partent de l'âme pour s'adresser à l'âme, ne leur donnant pas enfin l'expression.

C'est dans le grand mouvement des treizième, quatorzième et quinzième siècles, dans cet immense travail de l'esprit humain qu'on appelle la Renaissance, lorsque la science des anciens remise au jour, d'abord par les Arabes, puis par les Grecs du Bas-Empire, fait naître l'esprit de discussion, et met en question sur tous les points la science catholique, lorsque l'on commence à comprendre les mots de libre examen, de liberté civile, de dignité humaine, que reviennent enfin l'indépendance et la personnalité de l'artiste. Citoyen d'une république, né dans la pauvreté et devant tout à son génie, Giotto pouvait aller plus loin que ne l'avaient conduit les leçons de son maître Cimabuë. *Per dono di Dio*, comme dit Vasari, il abandonna l'imitation servile des Bysantins pour prendre ses modèles dans la nature ; il laissa le symbole, le dogme, la croyance commune, pour la création personnelle

de sa pensée, de son âme. Avec lui, l'art fit une première irruption dans la foi; avec ses successeurs, il alla sans cesse agrandissant son domaine, et, dès Raphaël, même sans sortir des sujets religieux, il était devenu maître tout-puissant. Que l'on compare à la vierge bysantine cette *Vierge à la chaise*, belle comme devait l'être la *Vénus anadyomène* d'Apelles, élégamment parée comme une courtisane, et qui regarde le spectateur, tandis que toutes les autres baissent humblement les yeux; et l'on conviendra que la très sainte inquisition, gardienne du dogme et de l'orthodoxie, aurait pu demander compte à Raphaël de son impiété, tout aussi bien qu'au sceptique qui aurait prétendu ne voir dans les deux Testaments que des livres d'histoire et de morale. Corrége et Titien, encore moins timorés, entrèrent pleinement dans la mythologie, dans l'histoire profane, et, dès ce moment, l'indépendance de l'art fut complète.

Cette émancipation de l'art, après une longue soumission au dogme, n'était pas chose nouvelle dans le monde. Déjà les Grecs anciens, disciples de la vieille Égypte, avaient traité leurs maîtres précisément comme les Italiens de la Renaissance traitèrent depuis les Bysantins. Quand, au milieu du choc des races de l'Europe contre les races de l'Asie, l'esprit d'examen et la raison devenue maîtresse d'elle-même, réagissant contre le sacerdoce et la théocratie de l'Orient, créèrent à la fois la constitution libre de la cité et la philosophie plus libre encore; quand la perpétuelle agitation des idées et des faits succéda à l'immobilité séculaire, l'art suivit ce mouvement, fraya sa route, et conquit aussi son indépendance. On vit d'abord Dédale et ses élèves animer peu à peu, par l'action des membres, les figures mortes des hyéroglyphes de l'Égypte, jusque-là purs symboles, simples caractères de l'écriture sacrée. L'école d'Égine continua cette œuvre de vie et de liberté en s'avançant toujours de plus en plus du symbole vers l'idéal; enfin le grand temple de Corinthe, au

centre de la Grèce, vit s'élever dans son sanctuaire, au lieu de l'Anubis à tête de chien, ou de l'Osiris à tête d'aigle, le Jupiter olympien de Phidias, dont le visage auguste, où rayonnait la bonté non moins que la puissance, offrait le modèle achevé du vrai *beau*, de ce beau si admirablement défini par saint Augustin *splendor boni* (1).

Aujourd'hui que les uns ont marché rapidement dans cette voie d'émancipation et d'individualité, trop rapidement peut-être ; que les autres, au contraire, semblent s'effrayer et revenir en arrière, il y a deux manières bien distinctes de traiter les sujets sacrés. Tandis qu'Overbeck, Cornélius et l'école allemande, ayant ou simulant la foi, veulent retourner

(1) Il est bien remarquable qu'un fait absolument analogue s'est passé dans l'histoire de la musique moderne. Le plain-chant, connu sous le nom de chant grégorien, fut établi par le pape saint Grégoire, à la fin du sixième siècle. Il venait sans doute du Bas-Empire, où l'on connaissait dès longtemps le *Cantique de Saint-André;* et si l'on pouvait, par le plain-chant, remonter à ce cantique, on y trouverait peut-être quelque vestige, quelque secret de la musique des anciens. Ce plain-chant dura sans interruption, ni altération, ainsi que la peinture des Bysantins, jusqu'à l'époque de la Renaissance, de manière que le Cantique de Saint-André fut exactement comme la Vierge de Saint-Luc. Suivant l'observation de M. Fétis, ce ne fut qu'à la fin du quatorzième siècle que l'on commença, non point encore à changer le plain-chant, mais à le mettre en parties, en canons, à le couvrir d'ornements recherchés et de mauvais goût, vraies subtilités scolastiques, qui faisaient appeler le meilleur musicien, *musicus argutissimus*. Il fallut aller jusqu'au delà de 1550, à mille ans d'intervalle, pour que Palestrina créât enfin la grande musique d'église, et que Monteverde fît les premiers essais d'opéra. Ils sortirent aussi de la science uniforme, vaine et morte des arrangeurs du plain-chant traditionnel, pour entrer dans la pensée personnelle, libre et vivante, pour entrer dans *l'expression*.

à la naïveté presque orthodoxe du quinzième siècle, l'école française ne voit plus dans la religion qu'une mythologie qui règne encore, comme poésie, sur les esprits, après avoir perdu, comme croyance, son empire sur les âmes, et que la philosophie a le droit de rajeunir, de transformer, aussi bien que la société même, et suivant les idées qui la gouvernent. *Le Christ au milieu des affligés*, de M. Ary Scheffer, est un exemple frappant, et peut-être la plus belle expression de cette tendance actuelle où l'art peut trouver un nouvel aliment, une nouvelle vie (1).

(1) Que l'on me permette, pour être mieux compris, d'analyser rapidement ce tableau.

M. Scheffer n'a pas mis en action un évènement de la vie du Christ, mais une de ses paroles : « Je suis venu pour guérir ceux » qui ont le cœur brisé, et pour annoncer aux captifs leur déli- » vrance. » Pour que cette allégorie fût à la fois religieuse et philosophique, pour qu'elle exprimât poétiquement cette source de consolations que la religion ouvre aux affligés, il fallait l'étendre au delà de l'étroit point de vue du dévot, au delà du dogme et de la tradition, la porter dans le champ plus vaste de l'histoire et de l'humanité. C'est ce qu'a fait M. Scheffer. Son Christ est au milieu de toutes les douleurs, les plus générales, les plus profondes, les plus sacrées. D'un côté, une jeune mère pleurant sur son enfant mort, comme la Rachel de l'Écriture, qui ne voulait pas être consolée, *et noluit consolari*; près d'elle, le poète méconnu, outragé, ce Torquato Tasso, que son laurier, malgré la belle croyance antique, n'a pas préservé de la foudre, et dont le génie est frappé de démence par la verge du malheur. De l'autre côté, un Grec, longtemps emblème de l'esclavage national, un nègre, chargé de fers, emblème de l'esclavage personnel, un Polonais percé de coups, emblème d'un peuple entier qui périt dans un vaste assassinat, sans que les autres peuples le protégent ou le vengent. Autour de ces deux groupes, des vieillards, que l'âge accable, des *travailleurs* courbés par la fatigue, ces autres emblèmes des misères de la nature et de la société. Au milieu d'eux, au centre de

Maintenant, après avoir montré que, soit comme qualité supérieure et périssant dans la décadence, soit comme qualité toute personnelle et ne pouvant se développer que dans la pleine indépendance de l'artiste, *l'expression* en peinture ne peut se soumettre à la tradition, et qu'elle devait manquer dans les temps intermédiaires entre la grandeur de l'art antique et celle de l'art moderne, il faut résumer en peu de mots toute l'idée, tout le sens du travail qui précède. Je répèterai donc que la peinture moderne, au moins en ce qui touche simplement sa pratique et ses procédés, n'est pas une création de l'époque appelée la Renaissance, qu'elle est, au contraire, liée à la peinture des anciens par une chaîne traditionnelle, rompue quelquefois, mais toujours renouée, et que l'on suit sans peine à travers le moyen âge, depuis la décadence jusqu'au renouvellement. Je répèterai que cette tradition est prouvée, d'un côté, par les faits généraux, par

ce groupe de souffrances, de ce concert de plaintes, siége le Christ, patient et résigné. Sa figure porte l'empreinte ineffable de la compassion, de la bonté, de l'amour; ses mains étendues vont *guérir ces cœurs brisés* et *délivrer ces captifs.* Mais pourquoi cette plaie encore vive qui traverse sa main? Pourquoi cette tache de sang sur la robe qui couvre sa poitrine? Oh! c'est une grande et sainte pensée. Lui aussi, il a connu l'injustice et la barbarie des hommes; il a été méconnu, repoussé, abreuvé d'outrages, déchiré de tortures; il a bu jusqu'à la lie le calice d'amertume; c'est pour cela qu'il est si bon, si tendre, si compatissant; c'est parce qu'il a senti le malheur qu'il en prend pitié, qu'il le soulage; qu'au lieu de se venger il pardonne, et qu'à l'offense il rend le bienfait. Ainsi se réunissent, dans l'heureux cadre de cette composition puissante, la plus douce promesse de la religion et le plus beau commandement de la philosophie.

M. Ary Scheffer a dignement continué cette nouvelle école de philosophie religieuse dans le *Christ rénumérateur*, la *Sainte Monique*, les *Saintes femmes au tombeau* et la *Tentation de Jésus par Satan.*

l'histoire, qui montre la peinture, ou du moins certaines espèces de peintures cultivées, en Italie et dans le Bas-Empire, à toutes les époques, sous tous les régimes ou transformations politiques ; d'un autre côté, par l'histoire spéciale de ces diverses espèces de peintures, la mosaïque, la miniature sur manuscrits, la fresque, la détrempe et jusqu'à la peinture à l'huile, que l'on peut voir alternativement dominer ou décliner, devenir en honneur ou tomber en discrédit, passer de l'Italie à la Grèce, ou revenir de la Grèce à l'Italie, mais toujours existantes, toujours connues, toujours pratiquées. Ainsi se trouve, dans l'art, cette grande loi de la tradition, qui semble être la loi même de l'humanité, de sa vie collective. Et cette loi, frappante pendant la décadence, jusqu'au renouvellement, comme elle l'avait été pendant la grandeur antique, et depuis les premiers essais, se retrouve encore, après la renaissance, entre les diverses écoles, qui semblent naître l'une de l'autre, et compléter, par l'apport successif de leurs qualités particulières, l'ensemble général de l'art nommé peinture. Ne peut-on, en effet, pour désigner par un seul mot les principales, appeler l'école florentine-romaine, la forme ; l'école vénitienne, la couleur ; l'école bolonaise, les effets ? Ce sont les trois parties du tout. Voilà pourquoi la recherche des origines traditionnelles m'a paru la préface nécessaire de l'histoire des diverses écoles de peinture qu'embrasse la grande école italienne.

LES MUSÉES D'ITALIE.

MILAN.

I.

Après avoir écrit en tête de ce chapitre les mots d'Italie et de Milan, il faut une grande modération de voyageur et d'écrivain pour ne pas commencer un itinéraire, sinon depuis Paris, au moins depuis la sortie de France. J'aurais là une heureuse occasion de décrire d'abord le Jura, cette belle introduction aux Alpes, et le coup d'œil magnifique, unique au monde, qui frappe, ravit et transporte, lorsqu'en débouchant sur la hauteur de Lavatay, on découvre tout-à-coup le gigantesque Mont-Blanc, dominant les plus hauts pics des grandes Alpes, le lac et toute la vallée de Genève. Après une description de cette ville industrieuse, je conduirais le lecteur au château de Ferney, tout plein des souvenirs de Voltaire, et je lui ferais faire le tour du lac, en le promenant à Coppet, séjour de madame de Staël; à Lausanne, à Vévai, que Jean-Jacques anima des amours de Julie; enfin, au vieux château de Chilon, dont les souterrains me fourniraient, aussi bien qu'à lord Byron, l'histoire du prieur François de Bonivard, et les tourelles, l'histoire d'une sœur de saint Louis, mariée au *petit Charlemagne* (Pierre de Provence). Nous traverserions ensuite Martigny, Sion, Brigg, tout le Valais, où l'espèce humaine est fort loin d'être aussi belle que la nature. Arrivés au pied du Simplon, il faudrait bien franchir ce passage fameux, parler de la route admirable qu'ont tracée les Français à travers les rochers, au-des-

sus des abîmes; accuser justement la négligence impie des possesseurs actuels de ce bel ouvrage, qui le laissent emporter par les torrents et les avalanches. Comment se dispenser de faire halte dans l'un des dix ou douze *refuges* échelonnés sur la route, et de suivre avec effroi une fragile calèche hissée sur un traîneau, soutenue à mains d'hommes, et glissant entre deux hautes murailles de neige? On commencerait alors la descente en Italie par l'étroite gorge de Gondo, où cent cascades, tombant du haut des monts, viennent enfler la torrentueuse Doveria, où la nature sauvage offre enfin l'un de ses plus magnifiques tableaux; puis, l'on déboucherait, par Domo-Dossola, dans les riantes vallées du Piémont. A quelques pas est le lac Majeur avec son *Isola dei Piscatori*, son *Isola Madre*, son *Isola Bella*, avec son château des Borromées, où se trouvent, pour consoler d'une pauvre galerie de peintures, de si curieux appartements, de si curieux jardins. On passe Arona et la statue colossale de saint Charles Borromée, on arrive à Sesto-Calende qui forme l'extrémité du lac, et l'on entre en Lombardie, dans ces plaines tant de fois foulées, depuis Charles VIII, par le pied français, dans ces campagnes fertiles et bien cultivées, où la vigne, suspendue en treilles, en festons, abrite sous son ombre des blés touffus, mais où l'on trouve pourtant une population pauvre, souffrante, et bien des mendiants pour une terre si riche. Triste sort d'un pays dont l'habitant n'est pas citoyen, et sur qui règne l'étranger!

Arrivé à Milan, la tentation ne serait pas moins forte. Il faudrait peindre sa belle entrée sous l'*Arco della Pace*, ce rival, en petites proportions, de notre Arc-de-l'Étoile, ouvrage aussi de Napoléon dont la statue a été remplacée par celle de la paix, mais auquel on a conservé quelques-uns de ses bas-reliefs et les quatre figures colossales du Pô, du Tessin, de l'Adige et du Tagliamento, tant de fois franchis par nos légions victorieuses; il faudrait, enfin, décrire cette ca-

pitale de l'Italie du Nord, à laquelle on trouve généralement l'aspect d'une ville française, mais qui me semble plutôt, avec ses maisons en granit gris, ses grands balcons couverts de longues toiles, ses rues sillonnées de petits trottoirs en dalles, une ville espagnole, une seconde Madrid. Mais je me suis promis de parler uniquement des Musées que j'ai vus avec plus de soin et d'amour que toutes les curiosités naturelles ou artificielles de l'Italie, et, quoique faite à moi seul, je tiendrai cette promesse.

Milan a deux musées : celui de la bibliothèque Ambrosienne, et celui, bien plus considérable, du palais Brera. Commençons par le premier, fondé, avec la bibliothèque dont il porte le nom, par Frédéric Borromée, digne frère de saint Charles pour l'intelligence et la charité. Là, les tableaux se trouvent à peu près mêlés avec les livres, et l'on ne peut guère, en visitant le musée, se dispenser de donner un coup d'œil aux objets précieux de la bibliothèque, qui renferme d'ailleurs des peintures sur manuscrits dignes de figurer dans la galerie. Telles sont les miniatures curieuses exécutées par Simone Memmi, de Sienne, sur le Virgile de Pétrarque, ce cahier sans prix, chargé de notes autographes, où le poète italien semblait faire au poète latin confidence de ses peines, de ses plaisirs, de toutes ses pensées. On peut voir, à l'Ambrosienne, avec plusieurs manuscrits hébreux et arabes, quelques pages de Flavius Josèphe sur papyrus, qui, d'après le calcul de Mabillon, n'auraient aujourd'hui pas moins de douze cents ans ; un fragment de saint Cirylle, en caractères slaves anciens, fort ressemblants aux caractères russes de nos jours, et dix lettres de Lucrèce Borgia, dont l'une renferme une mèche de ses cheveux, qu'elle envoyait galamment au cardinal Bembo. On y peut voir aussi plusieurs précieux palimpsestes de Cicéron, retrouvés sous les poèmes en latin barbare d'un prêtre du sixième siècle nommé Sedu-

lius, qui contiennent des fragments de ses plaidoyers contre Clodius et Curion, et les discours entiers pour Scaurus, Tullius et Flaccus (1). L'Ambrosienne possède enfin un manuscrit entier de Léonard de Vinci, cet homme universel, qui, après avoir étudié d'abord les mathématiques et la musique, devint peintre, sculpteur, architecte, ingénieur, mécanicien, et étendit le domaine de la science dans l'histoire naturelle, l'anatomie, l'astronomie, l'optique, sans compter qu'il composait des vers en se jouant, avec la facilité d'un improvisateur. Ce cahier n'est pas toutefois un de ses écrits sur le dessin et la peinture; ils sont presque tous à Paris dans la bibliothèque de l'Institut; mais un volumineux travail sur la physique et la mécanique, intitulé *Codice atlantico.* Ce manuscrit, comme tous ceux qu'a laissés Léonard, offre cette étrange particularité que les lettres et les lignes sont tracées de la main gauche, à rebours, et, comme dans l'arabe ou l'hébreu, de droite à gauche, en sorte qu'on ne peut le lire aisément que dans un miroir.

Tout cela, et d'autres curiosités littéraires que je ne mentionne point, méritent de faire les délices d'un bibliophile; mais je me hâte d'arriver à la peinture.

Il me semble que le plus précieux morceau du musée de l'Ambrosienne est un simple carton, c'est-à-dire un dessin au crayon fait à grands traits, sur une feuille de gros papier, et qui n'est que la première esquisse d'un tableau. Mais ce dessin est de la main de Raphaël, et le tableau qu'il pré-

(1) Un *palimpseste*, chez les Grecs, était une tablette de laquelle l'écriture pouvait être aisément effacée. On a donné ce nom aux manuscrits anciens retrouvés sous des manuscrits plus nouveaux qui en couvraient le texte. C'est dans la même bibliothèque Ambrosienne que le savant M. Maï a découvert, sous une histoire du concile de Chalcédoine, la correspondance de Marc-Aurèle et de son précepteur Fronton.

parc est l'*Ecole d'Athènes.* On voit là clairement la première pensée du peintre, bien plus simple d'abord et plus restreinte, bien moins haute et moins profonde que la fresque originale, qui est dans la principale *chambre* du Vatican. Au reste, la disposition générale, tant de l'architecture que des personnages, est analogue ; Raphaël n'a fait qu'agrandir son cadre par la méditation, avant de le fixer de sa puissante main sur la muraille où il devait être éternel. Ce précieux carton est un peu usé par plus de trois siècles, mais encore d'une admirable beauté ; et sans doute il durera plus que la peinture même, hélas ! fort endommagée, et qu'on n'a nul moyen de protéger contre les ravages du temps. Il a pour pendant un autre carton, aussi de Raphaël, et qui retrace en partie une autre fresque des *chambres*, la bataille livrée par Constantin à Maxence sur le pont Milvius. Mais celui-là, gâté profondément par l'humidité, n'est plus qu'un débris où l'on distingue à peine le trait principal du sujet. Malgré leur état, ces deux cartons ont d'autant plus de prix que, les Anglais ayant recueilli dans la galerie d'Hampton-Court les plus beaux et les plus fameux parmi ceux de Raphaël, ils sont devenus très rares partout ailleurs, même en Italie.

Quoique ayant beaucoup vécu à Milan, Léonard de Vinci n'est pas très dignement représenté dans l'Ambrosienne. Sa seule grande peinture est une admirable *Sainte-Famille*, avec sainte Anne et saint Jean ; encore n'a-t-il fait que le dessin ; elle fut peinte ensuite par Bernardino Luini, son meilleur élève, et seul digne d'achever une œuvre du maître. Le reste de ses ouvrages se compose de quelques petits portraits ou têtes d'études, simples dessins pour la plupart. Le plus important est son propre portait, en profil, dessiné sur papier au crayon rouge. C'est bien la belle et vénérable tête de ce patriarche-artiste qui vint, à soixante-dix ans, mourir au château d'Amboise, presque dans les bras de François Ier.

En général, les écoles italiennes ne sont pas mieux repré-

sentées que Léonard de Vinci dans le musée qui nous occupe. Il n'y a de Titien qu'un ouvrage important : c'est une *Adoration des Mages*, fort belle, et de la couleur qu'on lui connaît, mais peut-être un peu trop profane, comme le sont, au reste, les sujets religieux traités par ce grand peintre, le moins dévot, le plus mondain de tous ceux de son époque. Près de cette *Adoration des Mages* se trouve un *Christ en croix*, de Guide, très finement dessiné, mais de cette nuance pâle et fade que Guide a trop souvent employée, et que le contraste avec la chaude manière de Titien rend d'autant plus choquante. Les autres bonnes toiles du musée de l'Ambrosienne sont du Pérugin, d'Andrea del Sarto, de Guerchin, de Carlo Dolci, de Salvator Rosa, de Bassano le Vieux, de Baroccio, de Schidone, de Gaudenzio Ferrari, de Pellegrino Tibaldi, etc.; mais aucune d'elles ne m'a paru assez importante pour mériter une mention spéciale. Ce que j'ai remarqué avec une sorte d'affliction, c'est un prétendu portrait de Poussin par Velazquez, que celui-ci aurait peint lorsqu'en 1648, il fit son second voyage à Rome et le célèbre portrait d'Innocent X, mais qui n'est pas plus de Velazquez qu'il n'est le portrait de Poussin. Si l'on connaît peu, en Italie, la manière du peintre espagnol, au moins l'on devrait connaître assez le visage du peintre français qui a passé presque toute sa vie à Rome, pour ne pas commettre une si grossière erreur. On compromet ainsi l'authenticité de tous les tableaux d'une galerie.

Pauvre en maîtres italiens, l'Ambrosienne est, par une sorte de revanche, fort riche en vieux maîtres allemands. On y compte un Hemling et un Kranach très curieux, deux excellents portraits de Holbein, quelques Lucas de Leyde, qu'on appelle en Italie Luca d'Olanda, plusieurs Jean Breughel de premier choix, et enfin quelques morceaux d'Albert Durer, entre autres une *Conversion de saint Eustache*, dont il a fait une gravure si belle et si connue. Je crois qu'on l'ap-

pelle communément un *Saint-Hubert*, parce qu'on y voit, sous les grands arbres d'une forêt, un chasseur à genoux devant un cerf qui porte la croix entre ses cornes. Albert Durer a fait quelques répétitions de ce sujet, comme du *Jésus livré par Judas* et d'autres compositions, parmi lesquelles il est à peu près impossible de constater quel est le véritable original.

Le musée Brera a pris ce nom du palais où il est établi, et qui renferme en outre, non-seulement une bibliothèque, mais un observatoire dans lequel étudia, pendant plus d'un demi-siècle, le célèbre astronome Barnabé Oriani, qui naquit maçon, que Napoléon fit comte et sénateur, et qui mourut en 1832 simple savant. Le palais Brera, bâti par Ricchini et Piermarini, pour être un collége, mais trop beau, trop riche pour loger des écoliers, est très propre à sa destination actuelle. Sa grande cour carrée, où deux colonnes accouplées soutiennent chaque arceau, présente, sur ses quatre faces, l'effet de la colonnade du Louvre. L'ensemble est plus petit, assurément : mais, en revanche, les colonnes sont de magnifiques monolithes de granit. On en voit beaucoup à Milan, qui les tire des carrières de Baveno, sur le lac Majeur. Les plus grandes, les plus étonnantes, sont les deux colonnes qui soutiennent l'entablement de la porte principale, dans l'intérieur du *Duomo*.

La bibliothèque Brera, plus considérable que l'Ambrosienne, quant aux livres ordinaires, car elle renferme près de quatre-vingt mille volumes, est moins riche en manuscrits et en curiosités; mais le musée est plus important sous tous les rapports. Je l'ai visité à l'époque d'une exposition des ouvrages d'artistes vivants, et ces misères contemporaines, protégées par des soldats autrichiens, qui, le sabre au poing, faisaient mettre chapeau bas aux spectateurs, s'étalaient fièrement devant les anciennes toiles, qu'on apercevait pourtant dans l'ombre, comme les spectres des vieux maîtres venant

reprocher à leurs successeurs dégénérés la décadence de l'art dont ils avaient porté si loin l'amour et l'éclat. Cette circonstance me donnerait une belle occasion de faire le procès, d'abord aux écoles modernes comparées aux anciennes, puis aux écoles étrangères comparées à la française. Mais encore une fois, ce n'est pas mon sujet, et pourquoi, de gaieté de cœur, faire le dangereux métier d'exalter les morts et de dénigrer les vivants? c'est bien assez d'être quelquefois chargé de cette triste mission dans son propre pays. Ou pourquoi s'exposer à être accusé de porter l'étroit point de vue d'une ridicule nationalité dans le jugement des choses de l'art, qui parle une langue universelle, et n'a d'autre patrie que l'humanité même? Loin de nous enorgueillir sottement de la supériorité incontestable qu'a notre école actuelle, nous regrettons avec amertume que l'art italien ne soit plus assez haut pour lui servir de maître ou seulement de rival.

Traversant vite une première salle où sont rangés, par ordre de date, quelques-uns des tableaux qui ont remporté les prix de concours depuis 1811, compositions prises dans la mythologie, dans les poètes ou les romanciers, non dans les Écritures, et qui ne valent pas mieux que les essais des jeunes peintres envoyés de Paris à Rome, arrivons enfin aux ouvrages des anciennes écoles. Si la perle de l'Ambrosienne est un carton de Raphaël, le musée Brera s'enorgueillit de posséder un tableau du *divin jeune homme*. C'est le *Mariage de la Vierge* (*lo Sposalizio*), qu'il peignit à vingt-et-un ans, pour la petite ville de Citta-di-Castello, près d'Urbin, et qui est la première de ses œuvres importantes; car les tableaux faits avant cette époque, tels que le *San-Nicolo da Tolentino* et la *Sainte-Famille* de Fermo, signés *Raphaël Sanctius Urbinas ætatis XVIII pinxit*, ne sont, à proprement parler, que des imitations, que des copies de son maître le Pérugin. Dans le *Sposalizio*, Raphaël est bien encore quelque peu écolier. L'arrangement peut-être trop sy-

métrique de ces deux groupes égaux, qui se rencontrent juste au milieu de la toile, devant la façade du temple qui occupe également le centre précis dans le fond du tableau, ces personnages généralement longs et minces, enfin tous les détails tiennent plus à la manière du Pérugin qu'à celle de Raphaël, indépendant et créateur. Il y a au moins un souvenir de la grande et belle fresque du Pérugin à la chapelle Sixtine, qui représente la *Mission de saint Pierre*. Mais quel style déjà, même dans l'imitation ! quelle grâce, jusqu'alors inconnue, donnée aux attitudes, aux physionomies, aux ajustements ! quelle perfection de contours ! quelle finesse de pinceau ! Le Pérugin devait trouver dans cet ouvrage l'accomplissement précoce de la prophétie qu'il avait faite, lorsque, voyant les premiers essais de Raphaël enfant, qui demandait à être admis dans son atelier, il s'était écrié plein d'enthousiasme : « Qu'il soit mon élève ; il sera bientôt mon maître. » Raphaël indique son avenir jusque dans le temple entouré d'une colonnade circulaire qui termine le dernier plan. A la science de la perspective, à la savante combinaison des lignes de cette architecture inventée, on reconnaît l'homme qui se serait montré aussi grand architecte que grand peintre, si une mort précoce et déplorable n'eût coupé, presque à leur début, les travaux importants qu'il avait entrepris. Mais c'est assez parler de cette composition naïve et charmante, que tout le monde connaît par la copie et la gravure. Elle est en quelque sorte complétée par une *Annonciation* et un autre petit tableau, tous deux médiocres, mais qu'on regarde avec un bien tendre intérêt quand on sait qu'ils sont l'ouvrage du père de Raphaël, de ce Giovanni de' Santi ou Sanzio, qui, après avoir donné à son fils les premières leçons de peinture, eut la modestie de se trouver insuffisant pour un tel élève, et le bon esprit de le remettre au Pérugin.

Le musée Brera n'a de Léonard de Vinci qu'un tableau

inachevé, personne n'ayant osé le finir. La Vierge, que ce tableau représente, avec Jésus et un mouton, ressemble beaucoup à la *Vierge aux rochers*, qui est à notre musée du Louvre ; mais elle est mieux conservée. En revanche, il y a plusieurs beaux Luini, parmi lesquels se remarque la plus grande composition, je crois, qu'il ait exécutée en tableau, *la Vierge et l'Enfant adorés.* Titien n'a que de petits sujets de médiocre importance. Paul Véronèse, mieux partagé, compte trois vastes compositions : des *Noces de Cana*, très inférieures à celles de Paris pour la disposition, l'exécution et l'effet; le tableau, d'ailleurs, est fort usé; — *Jésus avec Marthe et Marie*, autre grand dîner ; — enfin une *Adoration des rois*, flanquée de deux volets, comme les anciens *triptyques*, où l'on trouve les costumes, les armures, tout l'attirail d'un royal cortége du temps de Charles-Quint, y compris les chiens en laisse, les faucons encapuchonnés et le fou de cour. L'école bolonaise est représentée, à Brera, par différents ouvrages des trois Carraches, Louis, Annibal et Augustin ; par une grande toile de Dominiquin, représentant la Vierge et le *Bambino* au milieu d'un chœur d'anges qui leur font un concert de voix et d'instruments ; par un *Saint Jean l'Apocalyptique*, et un portrait d'archevêque du même maître ; par un magnifique tableau de Guide, *Saint Pierre et Saint Paul*, non plus dans sa manière pâle, comme le *Christ en croix* de l'Ambrosienne, mais coloré et vigoureux comme un Vénitien ; par quelques morceaux moins importants de Guerchin ; enfin par un charmant groupe d'enfants, de l'Albane, appelé la *Danse des Amours.* L'école florentine-romaine est moins riche. Après le Raphaël et les fragments de Léonard déjà cités, on ne trouve guère que deux ou trois morceaux d'Andrea del Sarto, d'un beau et noble dessin, mais d'une couleur briquetée, et bien loin des chefs-d'œuvre de ce maître amoncelés dans les galeries de Florence ; puis un Sasso-Ferrato, la *Vierge et Jésus en-*

dormi dans le giron, excellent, mais ressemblant à toutes les œuvres de ce peintre, qui, n'ayant trouvé qu'un sujet et qu'un type, semble avoir passé sa vie à répéter et recopier son premier, son unique ouvrage.

Parmi les plus anciens tableaux des grandes écoles italiennes, on distingue une *Assomption* de Borgognone, grande composition, naïve et bizarre tout à la fois, où les têtes sont d'un beau caractère, en même temps que le soin des détails est porté jusqu'à la minutie des petits flamands; quelques morceaux de Mantegna, quelques autres du vieux Luca di Cortona, grand dessinateur; quelques autres enfin de Giovani Bellini, cet illustre précurseur de Giorgion, de Titien, de toute l'école vénitienne, et un bien curieux ouvrage de son frère Gentile Bellini, celui qui fut envoyé par la république à Constantinople, et auquel arriva, dit-on, l'effrayante aventure d'un esclave décapité sous ses yeux par Mahomet II, qui voulait lui montrer, d'après nature, l'effet des muscles du cou lorsque la tête est tranchée. Ce tableau de Gentile Bellini, autant que j'en puis juger, car l'absence absolue de *livret* laisse le spectateur du musée Brera dans le champ des conjectures, représente une cérémonie en Orient, probablement la prédication de quelque missionnaire. Elle a lieu sur une place publique, devant un temple musulman, dont la façade est fort belle, au milieu d'une foule nombreuse, où l'on voit beaucoup de femmes accroupies, coiffées du turban, et cachées jusqu'aux yeux par le long voile qui les enveloppe. On y voit aussi, dans une caravane de chameaux, de chevaux et d'ânes, une grande giraffe, dont la vue devait être à cette époque une étrange curiosité. Ces ouvrages, avec un beau Luca Giordano traité à la façon des Espagnols, et différents tableaux des trois Procaccini (César, Hercule et Camille), du Parmigiano, du Nuvolone, du Bramantino, de Marco d'Ogionno, de Dosso-Dossi, du Frate Carnevale, etc., composent toute la partie italienne du musée Brera. Pierre

Subleyras y ajoute quelques bons fragments de peinture française.

Il est juste, cependant, de mentionner plus en détail les œuvres de trois peintres moins connus qu'ils ne méritent de l'être. L'un est Cima da Conegliano, qui me semble en quelque sorte l'égal de Francesco Francia, le célèbre fondateur de l'école bolonaise, auquel il ressemble de style et de manière à ce point qu'on pourrait les confondre ; l'autre, Daniel Crespi, auteur d'un *Christ portant sa croix* et d'un *Martyre de saint Étienne*, dignes de maîtres beaucoup plus renommés ; le troisième, Enea Salmeggia, qui a fait une belle *Apparition de la Vierge*. Le bas de ce tableau, où se trouvent saint Sébastien, saint Roch et saint François, est un peu mou de dessin et de couleur ; mais la partie supérieure et principale est d'un style élevé et d'un pinceau plus ferme. On y voit des nuages blancs et des têtes de chérubins dessinées en nuages d'un excellent effet. Il est juste de citer encore les troupeaux, les moutons surtout, du Milanais Londonio, peints en grandes proportions avec beaucoup de naturel et de fermeté, et enfin l'ouvrage d'une femme, la *Samaritaine* de Fede Galizia. Jésus est un peu gros, un peu féminin, tandis que la Samaritaine, au contraire, a peut-être des formes trop décidées et trop hommasses ; mais en somme, c'est une œuvre distinguée, et qui ne trahit pas trop la frêle main de son auteur.

Les maîtres des écoles du nord sont plus rares au musée Brera qu'à l'Ambrosienne. Je ne me rappelle pas y avoir trouvé un seul allemand, ni un seul hollandais. Quant aux flamands, ils y comptent un Rubens très contestable, et, dans tous les cas, peu digne de ce grand nom, une vaste toile de Jordaens, des animaux de Sneyders, et un *Saint Antoine de Padoue*, par Van-Dyck, composition qui rappelle un peu, sans en avoir cependant l'importance, le grand et magnifique tableau de Murillo sur le même sujet, celui

que les Anglais offraient d'acheter à la cathédrale de Séville en le couvrant d'onces d'or, mais qui est encore à la place où l'a fixé son immortel auteur. Si l'on ajoute à tout cela quelques petites fresques de Luini, de Bernardino Lanini, de Ferrari, de Marco d'Ogionno, qui ont été détachées de la muraille et encadrées comme des toiles, on aura la nomenclature complète des œuvres qui composent les deux musées de Milan, peu riches, il faut le dire, pour une si grande ville, en comparaison des autres musées d'Italie. Mais elle possède encore deux importants sujets d'art, qui nous ferons faire une petite excursion à la cathédrale et à l'ancien couvent de *Santa-Maria-delle-Grazie.*

Œuvre de plusieurs architectes italiens, tels que Bramante, Cesare Cesariano, Bernardo da Trevi, etc., d'artistes grecs appelés à la cour du duc Francesco Sforza et de son frère le cardinal Ascanio, enfin d'artistes allemands, qui apportèrent là les dernières traditions de l'art gothique (1), la fameuse cathédrale de Milan, que les Italiens appellent le *Duomo*, est un immense et magnifique colifichet. Bien que ce soit un ouvrage tout moderne à côté de Saint-Marc de Venise, qui fut commencé dans le dixième siècle, on trouve au *Duomo* la même exagération de richesses, la même profusion d'ornements que dans la basilique bysantine. N'était ce pas assez que l'édifice fût tout en marbre blanc? fallait-il le charger d'un nombre presque fabuleux de statues? On en compte déjà environ trois mille, perchées sur les toits ou blotties dans les niches des murailles ; le nombre total sera de quatre mille cinq cents. A peine quelques-unes sont-elles visibles à l'œil nu ; les autres se perdent, comme les astres, dans les profondeurs de l'espace. En vain monte-t-on sur les

(1) Voir la *Storia e descrizione del Duomo di Milano,* par Gaetano Franchetti. 1821.

terrasses, sur les toitures, même au sommet de la flèche en pierre qui les couronne ; les statues, portées en l'air sur de fines aiguilles, échappent à l'observation, à la vue. Bien sot serait le sculpteur qui aurait mis quelque soin à les terminer ; il aurait perdu son temps et sa peine. De plus, ce curieux édifice, que rendent si remarquable son étendue, son élévation et surtout la matière dont il est formé, est gâté comme à plaisir par des détails de mauvais goût. Le clocher, par exemple, qu'on a fait après coup, car il fallait loger les cloches, est un vrai pigeonnier, bien ridicule à côté du *Campanile* véritable dont on n'a pu faire usage, et au milieu des aiguilles, des clochetons, des fins ornements qui surmontent le dôme. La façade, pointue au centre, surbaissée aux deux côtés, et semblable à un pignon de vieilles maisons comme on en voit encore dans les Flandres, est d'autant plus défectueuse dans sa disposition générale, qu'elle écrase tout l'édifice, au lieu de l'élever à l'œil, et que jamais, en voyant le dehors, on n'imaginerait la grandeur du dedans. Les détails de cette façade ne sont pas plus irréprochables que l'ensemble. On y voit des fenêtres et des portes romaines sous des arches gothiques, le plein cintre sous l'ogive. La fenêtre centrale, qui surmonte la grande porte, est surtout remarquable par le manque absolu de caractère ; elle annonce plutôt un théâtre qu'un temple. Dans l'intérieur, mêmes défectuosités, mêmes surprises choquantes. On entre, on est frappé de l'imposante grandeur du vaisseau, on admire ces hauts pilastres, ces nefs élancées, puis, en regardant les voûtes, on s'aperçoit que les ornements architectoniques, qui devraient être en marbre comme les parois et le pavé, sont un simple badigeonnage, une pauvre peinture à la détrempe, telle qu'on en verrait dans la décoration d'un *casino*. Pourquoi n'avoir pas employé à l'achèvement d'une si importante partie ces masses d'or, d'argent, de pierres précieuses, qui décorent quelques autels, et surtout la chapelle sépulcrale du fonda-

teur, saint Charles Borromée? Ces défauts sont reconnus et sentis de tout le monde, et l'on semble bien résolu dans le pays à les faire disparaître, dès qu'on pourra renverser aussi une aile du palais occupé par le vice-roi autrichien, palais qui vient effrontément s'appuyer au *Duomo*, isolé partout ailleurs, comme pour faire sentir jusqu'aux monuments la domination étrangère.

C'est dans ce temple, si riche, si curieux, si beau malgré ses taches, que se trouve un des plus étonnants morceaux qu'ait créés la sculpture, je veux dire la statue d'un homme écorché, qui s'appelle, à cause de la légende, un *Saint-Barthélemi.* Homme ou saint, supposez un corps humain, plus grand que nature, entièrement dépouillé de sa peau, depuis le sommet du crâne jusqu'à la plante des pieds, debout, dans la position naturelle d'un homme qui ne ressent aucune souffrance, et portant cette peau jetée sur l'épaule, en guise de manteau. Supposez ensuite la plus grande beauté des formes, la plus sévère exactitude de mouvement, la plus incroyable perfection dans l'exécution des muscles, des nerfs, des os, des tendons, des veines, de tous ces détails révélés par l'anatomie, et vous aurez une idée de cet étrange chef-d'œuvre, qui probablement, pour le travail du ciseau, n'est surpassé par aucun ouvrage des anciens et des modernes. La couleur même du marbre, qui a pris une teinte brun-doré, le fait trouver plus admirable encore en rendant l'illusion plus complète. Il ne lui manque, pour être bien apprécié, qu'une place meilleure. On l'a posé près du mur, tout à l'extrémité du temple, dans l'espèce de galerie semi-circulaire qui entoure le chœur. En cet endroit, la lumière lui manque, ou du moins ne suffit pas à l'éclairer comme il faudrait pour faire distinguer les fins détails d'une telle œuvre. Pourquoi n'est-il pas placé dans une de ces petites rotondes du Vatican, éclairées d'en haut, où se font si bien voir l'*Apollon*, le *Laocoon*, les *Lutteurs* et autres chefs-d'œuvre de la statuaire antique?

On lit aux pieds de cette singulière statue l'inscription suivante, sans doute un peu trop orgueilleuse :

Non me Praxiteles, sed Marc^s finxit Agrat^s.

Le nom de l'auteur, voilà tout ce qu'on sait de son histoire. Cet Agratus, ou Agrates, ou Agrati, ou comme on voudra l'appeler, n'a laissé trace dans aucune biographie, dans aucun livre d'art ; sa naissance, sa mort, sa patrie, son époque, rien de lui n'est connu, et je ne sache pas qu'il existe ailleurs un autre ouvrage de son ciseau. Il aura sans doute travaillé toute sa vie, comme un bénédictin, sur cette espèce d'*in-folio* en marbre ; et après s'être fièrement comparé à Praxitèles, il sera mort content.

Je n'ai pas besoin de dire que le *Duomo* de Milan renferme bien d'autres objets d'art, quelques tableaux sur les maître-autels, des mausolées de grand prix, avec les statues des défunts, les cariatides en bronze qui supportent les chaires, une foule de bas-reliefs en marbre ou en bois sculpté, etc.; mais, ne m'occupant que des musées, j'ai dû chercher seulement cette statue de l'*Écorché*, dont la place est plutôt marquée dans une galerie que dans une église.

C'est par la même raison que nous allons pénétrer dans le réfectoire de l'ancien couvent de *Santa-Maria-delle-Grazie*, pour y trouver, pour y adorer pieusement les restes de la célèbre *Cène* ou *Cénacle* (*il Cenacolo*), qu'y peignit Léonard de Vinci à la fin du quinzième siècle, par ordre du duc Lodovico Sforza, celui qui, prisonnier des Français, vint mourir misérablement au château de Loches, en Touraine. François Ier voulait emporter en France la *Cène* de Léonard, comme le plus beau trophée de sa victoire de Marignan qui lui livra la Lombardie, dût-on l'envelopper, de même qu'une citadelle, de mantelets de bois et de fer; mais on ne sut comment la détacher du mur. Cette admirable fresque,

chef-d'œuvre de son auteur, et même de la peinture moderne, si l'on en croit quelques amateurs enthousiastes, est depuis bien longtemps dans le plus déplorable état de dégradation. Dès le seizième siècle, le cardinal Frédéric Borromée reprochait aux Dominicains l'abandon coupable où ils laissaient ce précieux monument de leur monastère, et chargeait le Vespino de veiller à sa conservation. Lorsque, à la fin du siècle dernier, pendant les guerres d'Italie, le couvent de *Santa-Maria-delle-Grazie* fut converti en caserne de cavalerie, et le réfectoire en grenier à foin, l'on comprend que les hussards furent encore moins scrupuleux que les moines.

Le général Bonaparte, visitant, en 1796, la fresque de Léonard, avait bien écrit sur son genou un ordre du jour portant que ce lieu serait exempt de logements militaires; mais les nécessités de la guerre furent plus fortes que son respect pour les arts. Ce fut longtemps après qu'Eugène Beauharnais, vice-roi d'Italie, fit nettoyer l'ancien réfectoire des Dominicains, et placer devant le tableau un échafaudage en bois qui permet de l'examiner de plus près (1).

Le couvent de *Santa-Maria-delle-Grazie*, dont la coupole, très belle quoique en briques, le chœur et une partie des chapelles latérales sont l'ouvrage de Bramante, est encore une caserne aujourd'hui. Pour arriver au *Cénacle*, il me fallut franchir des amas de foin, des sacs d'avoine, des tas de fumier, et traverser une vaste cour où des pelotons de hussards hongrois, bras nus, et la moustache cirée, faisaient l'exercice du sabre. Enfin j'arrivai dans l'ancien réfectoire du couvent. Le premier sentiment qu'on y éprouve est celui du dépit contre le sort, aussi peu juste envers les œuvres des hommes qu'envers les hommes eux-mêmes. On voit, en en-

(1) On y mit alors l'inscription suivante, depuis effacée :
Anno regni Italiæ III Eugenius Napoleo Italiæ prorex
Leonardi Vincii picturam fœde dilabentem
Parietinis refectis excultis ab interitu adseruit
Magna molitus ad opus eximium posteritati prorogandum.

trant, à gauche de la porte, une grande vieille fresque représentant le *Calvaire*, qui n'a aucun mérite, pas même celui de la bizarrerie, fraîche, brillante, et conservée comme si elle venait à peine de sécher; tandis que celle de Léonard, profondément dégradée, s'efface, tombe en poussière, et doit disparaître bientôt. M. de Stendhal (Beyle) a cru voir la trace des coups de pistolet que des soldats auraient tirés, par un divertissement sacrilége, sur le Christ et ses apôtres. Mais j'ai vainement cherché l'empreinte d'une balle; je n'ai vu que de petites places blanchies, parce que l'humidité et la moisissure en ont dévoré les couleurs, qui, dans ce cas, s'écaillent et tombent. Tous les fléaux ont concouru à la destruction de ce grand ouvrage. Ce ne sont pas seulement les siècles, l'infiltration des eaux, l'abandon des moines et les insultes des soldats, ce sont, plus que tout cela, les restaurations maladroites qui dénaturent ce qu'elles touchent, et rendent plus fragile ce qu'elles ont respecté. Cependant l'on aperçoit encore distinctement l'ensemble de la composition, les attitudes de chaque personnage, et même l'effet général des tons. Plusieurs têtes sont encore suffisamment indiquées, ainsi que de petits objets, comme les pains, les verres. Cela suffit pour que le spectateur le plus froid ou le plus vain, je dirai même le plus ignorant du langage des arts, s'incline avec respect, comme François Ier, devant cette œuvre grande, magnifique, immortelle, et, rendant à Léonard de Vinci l'hommage d'une ardente admiration, répète le juste et bel éloge qu'a fait Vasari de cet homme prodigieux : « Le ciel, dans sa bonté, rassemble parfois sur un mortel ses dons les plus précieux, et marque d'une telle empreinte toutes les œuvres de cet heureux privilégié, qu'elles semblent moins témoigner de la puissance du génie humain que de la faveur spéciale de Dieu. »

La *Cène* n'est pas moins connue que le *Sposalizio* de Raphaël, et je puis me dispenser tout aussi bien d'en faire

l'analyse détaillée. Une chose remarquable, c'est le nombre prodigieux de copies qu'on en a tirées, par le pinceau et par le burin, sans compter les innombrables études de parties détachées que, depuis Léonard, tous les peintres et tous les amateurs viennent faire à l'envi devant sa fresque. J'ai vu, à Milan, la copie du Vespino (Andrea Bianchi), que possède l'Ambrosienne, et celle de Bossi, au musée Brera, toutes deux peu fidèles et peu dignes de l'original; puis, dans ce même musée, celle en proportions réduites de Marco d'Ogionno, dont la couleur et l'effet sont altérés, mais dont le dessin est fort beau, et qui est la meilleure assurément. Il y avait encore à Milan, dans le couvent de *Santa-Maria-della-Pace*, aujourd'hui manufacture, une quatrième copie faite, à vingt-deux ans, par Lomazzo, cet intéressant artiste, devenu aveugle dès sa jeunesse, et qui, cessant de peindre, dicta son *Traité de Peinture*, plus complet, dit-on, que les fragments laissés par Léonard. On connaît encore les copies du chevalier de Rossi, de Perdrici, de Marco Uglone et celle que fit M. Gagna, en 1827, pour le palais de Turin. En France, nous avons eu la copie rapportée de Milan par François Ier, et qui était dans l'ancienne salle des marguillers, à Saint-Germain-l'Auxerrois; celle du château d'Écouen, de la même époque; enfin celle qu'on voit encore aujourd'hui dans la galerie d'Apollon, au Musée, que l'on dit avoir été faite dans l'atelier de Léonard, et sous les yeux du maître. Deux mosaïques récentes, l'une exécutée en 1809, et qui est à Vienne, l'autre, postérieure, ouvrage du Romain Rafaelli, ont reproduit le *Cénacle* en émaux inaltérables. Quant à la gravure, elle ne s'est pas moins exercée à répandre cet ouvrage. Il a été gravé successivement par Mantegna, Soutman, Rainaldi, Bonate, Frey, Thouvenet, d'autres encore, et enfin, par Raphaël Morghen, lequel, s'aidant d'un beau dessin de Teodoro Matteini, a surpassé tous ses devanciers, et fait, dans son art, un autre chef-d'œuvre.

PARME.

II.

Les musées importants de l'Italie possèdent, en général, des échantillons de toutes les écoles; mais, généralement aussi, chaque ville a conservé de préférence les œuvres des peintres nés ou élevés dans son sein, et qui appartiennent à son école particulière. Ainsi, veut-on étudier les Bolonais, il faut aller à Bologne. On y verra réunis Francesco Francia, les Carraches, Dominiquin, Guide, Guerchin, Albane. A Florence, on trouvera Giotto, Masaccio, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto, les Allori, Carlo Dolci, et le peu de peintures à l'huile qu'a laissées Michel-Ange; à Rome, Raphaël et ses disciples; à Venise, Bellini, Giorgion, Titien, Tintoret, Véronèse, les Bassano, les Palma; à Naples, le Zingaro, Ribera, Salvator Rosa, Luca Giordano.

C'est d'après cette espèce de règle que le petit musée de Parme est à peu près complètement rempli par les œuvres de Corrége. On sait qu'Antonio Allegri, qui a pris le nom du bourg où il est né, Correggio, n'a jamais quitté les petits États d'Italie qui se trouvent emprisonnés entre la Lombardie, la Toscane et la Romagne; que, n'ayant pu avoir d'autres maîtres qu'un de ses oncles nommé Lorenzo, et peut-être quelque médiocre artiste de Modène, comme le Frari, il est mort à quarante ans de la plus déplorable manière, sans avoir vu ni Rome, ni Venise, et n'ayant connu des grandes œuvres de son époque que ce tableau de Raphaël, venu à Parme, devant lequel il jeta sa fameuse exclamation :

Anch' io son pittore. Méconnu, solitaire, pauvre, souffrant la faim, il vendait ses tableaux à vil prix, pour quelques écus, un sac de blé, une charretée de bois. « Ce mélancolique » introducteur de la grâce antique et de la volupté païenne, » disent les annotateurs de Vasari, « Corrége, qui écrivait la » sérénité de son âme sur ses toiles immortelles et qui mourait » sur le chemin de Parme comme une bête de somme épuisée, » ne dut qu'à lui-même ses progrès, ses succès, son mérite immense. Chez lui, le travail du pinceau est mystérieux comme sa manière; rien ne peut le faire deviner. C'est avec pleine raison qu'Annibal Carrache écrivait : « Les ta- » bleaux de ce grand maître sont vraiment sortis de sa pen- » sée et de son entendement..... Les autres s'appuient tous » sur quelque chose qui ne leur appartient pas, celui-ci sur le » modèle, celui-là sur les statues, les estampes. Corrége s'ap- » partient tout entier : il est seul original. »

On conçoit dès lors comment Parme, seule ville de son voisinage, s'est enrichie de la plupart des œuvres de ce peintre, qu'une telle éducation, une telle vie, devaient rendre original autant que la puissance de son génie naturel. Il y fit d'abord, à l'âge de vingt-six ans, la grande *Ascension* qui décore la coupole de l'église San-Giovanni. On a cru, en voyant les gigantesques figures qu'y a placées Corrége, et leur imposant effet, qu'il s'était inspiré du *Jugement dernier* de Michel-Ange; mais, outre que Corrége ne vit jamais la chapelle Sixtine, les dates ici répondent à toute accusation de plagiat. La coupole de San-Giovanni fut peinte de 1520 à 1524, tandis que la fresque de la Sixtine ne fut terminée qu'en 1541. Si l'imitation est, comme on l'a dit, manifeste ou seulement possible, il est sûr que Corrége n'est pas l'imitateur. Cette *Ascension* ne fut pour lui qu'une sorte d'essai, de prélude, pour arriver à peindre la magnifique *Assomption* qui remplit également toute la coupole de la cathédrale gothique appelée le *Duomo* de Parme. Cette com-

position, qu'il acheva en 1530, est encore plus vaste que la première. Les apôtres, une foule de saints et toute la milice céleste, depuis les archanges aux ailes déployées jusqu'aux petits chérubins sans corps, qui accueillent la Vierge à son entrée au ciel, au milieu des chants de joie et des honneurs du triomphe, sont les personnages de cette scène immense. C'est en parlant d'elle que Louis Carrache disait à ses cousins : « Etudiez Corrége ; là tout est grand et gracieux. » C'est en écrivant d'elle, qu'Annibal Carrache ne savait comment exprimer son admiration. « Dans cette peinture, dit Vasari, » les raccourcis et les perspectives de bas en haut tiennent » vraiment du prodige. » Dominiquin, Guide, Lanfranc et bien d'autres l'ont imitée dans des compositions analogues; et Louis David, descendant de Boucher par son maître Vien, a commencé sa conversion, son retour au beau, devant la fresque de Corrége. L'on a retrouvé aussi, vers la fin du dernier siècle, après l'avoir oubliée deux cents ans dans un couvent de Bénédictines, une admirable fresque de Corrége, divisée en plusieurs parties, et contenant une foule de petits sujets, tous païens : Diane, Minerve, Adonis, Endymion, la Fortune, les Grâces, les Parques. Cette fresque lui avait été commandée par sa protectrice, l'abbesse Giovanna di Piacenza, avant que l'adoption d'une règle plus sévère eût fermé le couvent aux hommes.

Voilà les ouvrages que Corrége a laissés dans les édifices de Parme. Voyons ceux que possède son musée. Le plus ancien est un *Christ portant sa croix*, ouvrage de jeunesse, qui marque dans Corrége, au dire d'Algarotti, le passage entre l'imitation du vieux Mantegna et sa manière propre, et qui déjà promet un grand peintre. Vient ensuite une *Déposition de croix*, plus avancée et d'une noble simplicité, mais qui n'est encore qu'un progrès et non le dernier mot du maître. Puis, un *Martyre de sainte Placide et de sainte Flavie*, sujet double, un peu décousu, mais plein d'excellents dé-

tails. L'esquisse était à Paris dans la galerie de M. Aguado. Enfin ses grands chefs-d'œuvre, le *Saint Jérôme* (*San Girolamo*) et la *Vierge à la tasse* (*La Madonna della scodella*). On ne sait trop pourquoi le premier de ces tableaux a reçu le nom de saint Jérôme. Il représente la Vierge tenant sur ses genoux le saint *Bambino*, auquel Madeleine baise les pieds avec humilité et tendresse. Deux anges, saint Jérôme et son lion complètent la scène. Le saint n'est qu'un personnage accessoire placé de profil à l'angle du tableau, comme saint Paul dans la *Sainte-Cécile* de Raphaël.

Rien de plus singulier que la destinée de cette célèbre toile, qui fut peinte en 1524, dans l'année même où Corrège termina la coupole de San-Giovanni. Briseide Cossa ou Colla, veuve d'un gentilhomme parmésan nommé Bergonzi, qui l'avait commandée à Corrège, la lui paya 47 sequins (environ 552 fr.) et la nourriture pendant six mois qu'il y travailla; elle lui donna de plus, à titre de gratification, deux voitures de bois, quelques mesures de froment et un cochon gras. La bonne dame légua ce tableau à l'église de San-Antonio-Abbate, où il resta jusqu'en 1749. A cette époque, le roi de Portugal, d'autres disent de Pologne, en offrit une somme considérable (14,000 sequins, suivant les uns, 40,000 suivant d'autres) à l'abbé de San-Antonio, qui l'aurait vendu et livré pour achever l'église, si le duc Don Filippo, averti par la clameur publique, n'eût fait enlever le chef-d'œuvre, qu'on plaça d'abord dans la sacristie de la cathédrale. Sept ans plus tard, un peintre français n'ayant pu obtenir des chanoines la permission de copier le *San Girolamo*, porta plainte au duc, lequel fit encore enlever l'œuvre de Corrége par vingt-quatre grenadiers, qui l'escortèrent jusqu'au château de plaisance de Colorno. L'année suivante, 1756, le duc en fit présent à l'Académie, après l'avoir acheté du *precettore* de l'église San-Antonio, le cardinal Pier-Francesco Bussi, moyennant 1,500 sequins romains, outre 250 sequins pour prix d'un autre tableau

commandé à Battoni, et destiné à remplacer celui de Corrège. En 1798, à l'époque de ce que Paul-Louis Courrier nommait nos *illustres pillages*, le duc de Parme offrit un million de francs pour conserver le tableau payé 47 sequins par la veuve Bergonzi; mais, bien que la caisse militaire fût vide, les commissaires français Monge et Bertholet tinrent bon, et le tableau de Corrège vint à Paris, où il resta jusqu'en 1815.

Peut-être doit-il à ces circonstances d'être plus connu, plus célèbre que la *Vierge à la tasse*, qui est un *Repos en Égypte*. Je sais bien qu'Annibal Carrache disait du *Saint-Jérôme* qu'il le préférait même à la *Sainte-Cécile* de Raphaël. Je sais que l'on ne saurait porter plus loin l'élégance sans afféterie, la grâce unie à la grandeur, et la magie du coloris; mais il me semble que la Madone *della Scodella*, que Vasari nommait divine, ne lui cède sur aucun point de l'ensemble ou des détails, de l'expression ou du *faire*; et, de plus, elle a l'avantage d'être beaucoup mieux conservée. Il est difficile, en effet, qu'au bout de trois siècles un tableau ait gardé plus de solidité et de fraîcheur. Je crois que ces deux ouvrages, tant de fois copiés et reproduits par la gravure, ont également mérité à Corrége d'être placé immédiatement après l'auteur de la *Vierge à la chaise* par Raphaël Mengs (*Pensiamentos y reflexiones sobre los pintores, etc.*), qui fait remarquer que, si le premier *exprima mieux les effets des âmes*, le second *rendit mieux les effets des corps*.

Bien que Corrége occupe sans contredit la plus importante place au musée de Parme, il n'est pas seul cependant, et beaucoup d'autres maîtres y sont convenablement représentés. Raphaël a un *Jésus-Christ dans sa gloire* digne d'un tel nom : — Giovanni Bellini, un excellent *Jésus enfant* ; — Francesco Francia un *Christ descendu de la croix par Jo-*

seph d'Arimathie, *saint Jean et les trois Maries*, que Lanzi croit le meilleur tableau de ce vieux et admirable maître, dont j'aurai occasion d'apprécier plus complétement le mérite dans la revue du musée de Bologne ; — Titien, une belle répétition, avec quelques changements, du *Christ traîné par le bourreau*, qui se trouve dans l'église Saint-Roch, à Venise, et duquel Vasari disait qu'il a produit plus d'aumônes que l'auteur n'a gagné d'argent dans toute sa vie de centenaire ; — Andrea del Sarto, une autre répétition du *Christ enseveli par sa mère, saint Jean, la Madeleine, etc.*, qu'il fit pour le couvent de Lugo in Mugello, où il avait une fille religieuse, et qui est maintenant dans la galerie de Florence ; — Guerchin, un *Saint Jérôme écrivant*, du plus grand caractère ; — Louis Carrache, plusieurs vastes compositions, à figures colossales, les *Apôtres portant le corps de la Vierge au tombeau*, et les *Apôtres découvrant le tombeau de la Vierge*, qui seraient mieux placées dans les églises pour qui elles furent faites ; — Augustin Carrache, une charmante *Vierge allaitant l'enfant ;* — Michel-Ange Anselmi, habile élève et copiste de Corrége, une *Vierge dans la gloire ;* — Schidone, autre imitateur du maître, quoique élève des Carraches, un *Ange aux trois Maries, etc.* Quant au Parmesan (Francesco Mazzuola), ce brillant et précoce artiste qui avait, dit Vasari, « plutôt le visage d'un ange que celui d'un homme », et qui, revenu à Parme après avoir étudié Raphaël à Rome, tomba d'abord dans le *maniéré*, puis laissa la peinture pour l'alchimie, et mourut à demi-fou, il devrait occuper une place d'honneur dans sa ville natale. Mais le musée n'a de lui qu'un tableau qu'il peignit à dix-neuf ans, la *Vierge et l'enfant Jésus entre saint Jérôme et saint Bernardin*, toujours à l'imitation de Corrège, et une grande esquisse à l'huile sur papier représentant l'*Entrée de Jésus-Christ dans Jérusalem*. Les écoles étrangères ne comptent guère qu'une *Vierge et Jésus dormant*, par

Van-Dyck, de sa plus gracieuse manière, et un excellent portrait d'Érasme, sans nom d'auteur, portant la date de 1430.

Une salle du musée de Parme est consacrée à la sculpture. On y trouve, avec un buste de la duchesse Marie-Louise, la veuve de Napoléon, par Canova, et un *Saint-Jean-Baptiste* de Bernini, du style agréable et maniéré qu'on connaît à ce statuaire, quelques beaux morceaux antiques : une *Tête de Jupiter*, détachée sans doute d'une statue colossale; une *Agrippine de Germanicus*, enveloppée dans une draperie, et qui prouve une fois de plus que, si les Romains cédaient aux Grecs pour les nus, ils réussissaient particulièrement dans l'ajustement des statues habillées; un petit *Hercule ivre*, en bronze, dans la manière du petit *Faune* de Pompeï; une autre statue antique, fort belle, mais sans nom et d'un caractère incertain; enfin, l'*Hercule* et le *Bacchus*, deux énormes colosses faits en basalte d'Égypte, qui furent trouvés, en 1724, dans les ruines du palais des Césars, au mont Palatin, et qui avaient orné, depuis ce temps, la maison de plaisance des ducs de Parme, à Colorno. Ce qu'ils ont de plus remarquable, c'est la dimension et la matière.

On serait impardonnable, en sortant du musée de Parme, si l'on ne donnait un coup d'œil à l'ancien théâtre Farnèse, établi porte à porte dans le même édifice, le vieux palais ducal. C'est à coup sûr la plus vaste salle de spectacle qu'aient vu construire les temps modernes. On a sans doute fort exagéré sa contenance dans certaines relations de fêtes et de mariages, qui semblent cependant officielles; mais on peut hardiment la fixer à environ 5 à 6,000 spectateurs. Mon *cicerone* me disait 8,000, et c'est un homme très éclairé, qui avait bien voulu m'accompagner par courtoisie dans la visite des curiosités de Parme. Le théâtre Farnèse fut bâti au com-

mencement du dix-septième siècle, par l'architecte Giam-Battista Aleotti, lorsque le grand-duc de Toscane, Cosme II de Médicis, allant visiter à Milan le tombeau de saint Charles Borromée, fut reçu à Parme par le duc Ranuccio Ier, qui lui offrit des fêtes magnifiques. On y célébra, depuis, les noces d'Édouard, fils de Ranuccio II, avec Isabella d'Este. Ce théâtre est d'une construction très singulière; il est moitié cirque ancien, moitié salle de spectacle moderne, et peut servir aux deux usages. On pourrait, par exemple, y donner un tournoi, puis y représenter une comédie. C'est une forme qui conviendrait parfaitement au Cirque de Franconi. Du reste, la grandeur de ses proportions n'est que la moindre partie de son mérite. L'architecture, élégante et noble, ni trop sévère, ni trop futile, est en parfaite harmonie avec la destination de l'édifice. Malheureusement il n'en reste, en quelque sorte, qu'un dessin; car le théâtre Farnèse, bâti en bois et en plâtre pour des fêtes de cour, ne présente plus qu'une ruine hors d'usage. Mais les Italiens en sont si fiers, et c'est à juste titre, qu'on a longtemps parlé, et qu'on parle encore d'ouvrir une souscription dans tous les États d'Italie, entre les gouvernements et les particuliers, pour l'édification en pierre et en marbre d'un théâtre absolument semblable à celui d'Aleotti. Ce serait une heureuse idée, non-seulement pour l'art, qui y gagnerait la conservation et l'emploi d'un édifice unique en son genre, mais aussi pour le rapprochement et la fusion si désirables des divers membres de la famille italienne, qui feraient, pour la première fois peut-être, une œuvre commune, en attendant qu'ils fassent une nation.

BOLOGNE.

III.

Il est peu de villes en Italie qui ne possèdent, à côté de leur musée public, quelques galeries particulières, souvent aussi dignes que le musée lui-même de la visite des amateurs étrangers. A Rome, par exemple, il serait impardonnable de ne pas visiter, même après le Vatican et le Capitole, les galeries Sciarra, Doria, Borghèse, Colonna, Barberini, etc ; à Venise, après l'Académie des Beaux-Arts et l'église *San-Giovanni-San-Paolo*, les galeries Manfrin et Barbarigo. Bologne aussi a sa galerie Bentivoglio, dans le palais de la famille de ce nom, qui lui donna jadis des souverains, avant qu'elle tombât dans le patrimoine de saint Pierre. Un *cicerone* de place ne manquera pas d'y conduire tout voyageur qui se met entre ses mains. Mais, franchement, c'est à peu près peine perdue, et l'on peut passer outre sans remords de touriste. La galerie Bentivoglio possède un portrait de Philippe II par Titien, celui d'un cardinal par Dominiquin, une petite *Adoration des Mages* de Rubens, deux paysages d'Annibal Carrache, et quelques autres tableaux très faibles et très équivoques pour la plupart ; voilà tout. Ce début malheureux me fit renoncer aux autres galeries. Je savais que celle de Zambeccari ne valait guère mieux, que les palais Marescalchi, Hercolani, Sampieri, n'ont plus que le souvenir et les places vides des chefs-d'œuvre qui les ont illustrés. Je me hâtai donc de gagner le Musée public.

La *Pinacothèque* de Bologne (c'est ainsi qu'on l'appelle,

et ce nom, qui nous paraît bizarre, ne l'est pourtant pas plus, pour exprimer une collection de tableaux, que le mot bibliothèque pour exprimer une collection de livres) n'est pas très considérable; elle ne contient que deux cent quatre-vingt-six ouvrages. Mais, pour premier mérite, elle est rangée, quoique dans un emplacement peu convenable et des salles irrégulières, avec un ordre et un goût irréprochables. On trouve en entrant une série curieuse de vieux tableaux, de ceux qu'on appelle gothiques, et c'est avec un intérêt mêlé de vénération qu'on examine ces ouvrages âgés de tant de siècles, qui marquent le passage, la tradition entre l'art des anciens et l'art des modernes. Il y a douze à quinze morceaux, auxquels il serait sans doute impossible de donner une date précise et un nom d'auteur, qui appartiennent à l'école grecque, ou plutôt gréco-italienne, née de la communication ouverte, même avant les croisades, entre les artistes de Constantinople et ceux de l'Italie. Il y a aussi un précieux ouvrage du grand Giotto, de ce petit pâtre dont le vieux Cimabuë fit son élève, et qui, dépassant son maître, abandonnant l'imitation des Grecs, et justement loué par Dante, par Pétrarque, par tous ses contemporains, pour avoir été le premier peintre original, pour avoir comme inventé l'*expression*, ouvre l'ère magnifique de la Renaissance. Dès avant Giotto, et de son temps, Bologne avait eu des maîtres nés dans son sein, Ventura, Ursone, Guido *antichissimo;* et de Giotto, l'on arrive successivemet, par quelques-uns de ses élèves et de ses imitateurs, tels que Franco, Lorenzo Cristofano, Jacopo Avanzi, Simone *des Crucifix*, Vitale *des Madones*, Lippo le Dalmate, Marco Zoppo, jusqu'à Francesco Francia, l'illustre fondateur de l'école bolonaise.

Né à Bologne vers le milieu du quinzième siècle, d'abord orfèvre, graveur de médailles et directeur de la Monnaie, Francia, qui étudiait secrètement sous le vieux Marco Zoppo, produisit tout à coup aux yeux étonnés de ses contemporains

un excellent tableau qu'il avait modestement signé *Franciscus Francia aurifex*. C'était en 1490, et l'artiste, né en 1450, avait déjà quarante ans. Les louanges méritées qu'il reçut lui firent promptement ajouter l'état de peintre à celui d'orfèvre, qu'il continua pourtant, signant, par un juste retour, ses pièces d'orfèvrerie du nom de *Francia pictor*. Il devint *maître* aussi, et les deux ou trois générations d'élèves qui lui ont succédé forment l'école de Bologne. Son style, toutefois, changé et renouvelé par les Carraches, est fort différent de celui qu'adoptèrent dans la suite les élèves sortis de son école. Pour faire connaître et apprécier Francia, je ne puis mieux m'y prendre qu'en citant l'opinion de Raphaël, qui, dans une lettre écrite en 1508, compare Francia à son maître Pérugin et au Vénitien Giovanni Bellini. J'oserai toutefois faire un petit amendement au jugement porté par Raphaël. Il me semble que Francia, qui rappelle en effet le Pérugin dans la couleur, dans les tons, de même que Bellini dans les contours et les ajustements, les a maintes fois surpassés tous deux, et qu'on pourrait le placer, presque à égale distance, entre le Pérugin et Raphaël lui-même. Francia n'est pas aussi renommé, aussi célèbre qu'il le mérite. Notre musée du Louvre n'a de lui qu'un ouvrage, et non des plus forts. Nous le connaissons peu et ne l'estimons pas assez. Raphaël avait une plus grande opinion de ce vieux maître. Il l'aimait, le consultait, lui écrivait souvent, et, quand il envoya sa *Sainte-Cécile* à Bologne, il pria modestement Francia de la corriger, s'il lui trouvait des défauts. Vasari a rapporté que le vieillard mourut d'affliction, de jalousie, en voyant l'œuvre et la supériorité du jeune homme. Mais il s'est trompé; Francia vivait encore quelques années après, comme l'a prouvé Malvasia, qui a ainsi vengé son compatriote de l'accusation du Florentin.

Le Musée de Bologne a de ce maître six ouvrages importants : un *Christ mort*, entre deux anges; — divers *traits*

de la vie du Seigneur, sa naissance, son éducation, sa mort; — la *Vierge et l'enfant*, entourés de saint Jean-Baptiste, de saint Augustin, de saint Georges et de saint Étienne; — une autre *Vierge et l'Enfant* dans la crèche de Bethléem; autour d'eux sont groupés, non-seulement plusieurs anges et plusieurs bienheureux, saint Joseph, saint Augustin, saint François, mais encore Antonio Galéa Bentivoglio, fils de Jean II, qui avait commandé le tableau, et le poète Pandolfi de Casio, couronné de lauriers; — une *Annonciation* d'une composition singulière, car Marie, ordinairement seule en tête-à-tête avec l'archange Michel, a saint Jérôme et saint Jean-Baptiste à ses côtés; — enfin une *Vierge dans la gloire*, dont le trône est entouré par saint Augustin, saint François d'Assise, saint Jean-Baptiste, saint Proculus le guerrier, saint Sébastien, sainte Monique, et un certain Bartolommeo Felicini, *commettant* du tableau. Ce dernier ouvrage est signé *opus Franciæ aurificis*. Il est aussi le plus important, et prouve encore mieux que les autres ce que nous avons dit de son auteur. D'ailleurs, la comparaison que nous avons provoquée est facile à faire. Tout près de ce tableau s'en trouve un du Pérugin (Pietro Vannucci) représentant le même sujet, une *Vierge dans la gloire*, au-dessous de laquelle se tiennent sainte Catherine, saint Michel, saint Jean-Baptiste et saint Apollonius. C'est une des œuvres capitales du maître de Raphaël, puisqu'on l'a fait venir au Musée de Paris lorsque l'Italie était une province de l'Empire français, et que la victoire nous avait donné le droit d'y puiser des chefs-d'œuvre de tous les âges. Eh bien! que l'on compare attentivement ces deux admirables compositions, et l'on conviendra, j'espère, que Francia mérite la haute renommée que nous voudrions voir attachée à son nom.

Parmi les principaux élèves de Francia, premier fondateur de l'école bolonaise, on compte son fils Giacomo, qui signait aussi *aurifex*, et dont les excellents ouvrages seraient

confondus avec ceux du père, si l'on ne trouvait un autre prénom à la signature; son cousin Giulio Francia, et Innocent d'Imola (Francucci) (1). Le Musée de Bologne possède plusieurs ouvrages de ces trois artistes, qui sont demeurés fidèles au style de leur commun maître. La véritable école de cette ville, telle qu'on la comprend dans l'histoire de l'art italien, n'a commencé qu'avec les Carraches, un siècle après Francia. Louis Carrache, que ses camarades à l'atelier de Fontana avaient nommé *le bœuf*, à cause de la lenteur de son travail, fut l'auteur de cette transformation, continuée par Augustin et Annibal, ses cousins et ses élèves. On sait qu'elle porte principalement sur l'abandon de la manière simple et peut-être un peu uniforme de l'école florentine-romaine, à laquelle appartenaient Francia et ses élèves immédiats, et sur la préférence donnée à l'emploi du clair-obscur, des raccourcis, en un mot des grands effets pittoresques, substitués à la pureté de la forme et à la seule puissance de l'expression. Pour les gens au goût sévère, ce changement a été le signal de la décadence, ou du moins de la décadence érigée en système. Pour les autres, moins exclusifs, il a été, au contraire, un temps d'arrêt dans la décadence, une transformation, et comme une seconde renaissance de l'art, qui l'a fait vivre

(1) Innocenzio d'Imola fut le premier maître de Francesco Primaticcio, de Bologne, qui, après avoir étudié sous Jules Romain, fut envoyé à François Ier par le duc de Mantoue, en 1539. Fait abbé de Saint-Martin, en 1544, le Primatice fut nommé par François Ier intendant général des bâtiments du royaume, place qu'il conserva sous Henri II, François II, et jusqu'à sa mort, sous Charles IX. Il fut aidé dans ses travaux en France par Niccolo del Abbate, ou de Modène, et plus encore par le Rosso, qui s'empoisonna à Fontainebleau, après avoir faussement accusé de vol son compatriote Pellegrini. Ce sont le Primatice et le Rosso qui formèrent, au moins par leur exemple, Jean Cousin, Jean Goujon, Germain Pilon, Pierre Lescot et Bernard de Palissy.

avec éclat un grand siècle de plus. Sans prendre parti dans la querelle, où, comme d'habitude, chacun a moitié tort et moitié raison, je dirai seulement qu'il est difficile de se plaindre de la création d'une école d'où sont sortis, outre les Carraches ses fondateurs, Dominiquin, Guide, Guerchin, Albane, Caravage. D'ailleurs, après l'imitation outrée de Michel-Ange et les écarts déplorables qu'elle produisit, les Carraches furent assurément des réformateurs pleins de sens et de goût.

Louis Carrache a jusqu'à treize ouvrages dans la galerie de son pays natal : encore une *Vierge dans la gloire*, entourée de plusieurs membres de la famille Bargellini, peints sous les traits de différents saints et saintes; — une *Transfiguration*, une *Vocation de saint Mathieu*, un *Saint Jean dans le désert*, une *Conversion de saint Paul*, etc. Annibal Carrache, six ouvrages, parmi lesquels deux autres *Vierges dans la gloire* (on dirait que c'est le sujet préféré par tous les Bolonais); et Augustin Carrache deux grandes compositions, une *Assomption* et une *Communion de saint Jérôme*. Ces deux derniers tableaux, qui ont eu tous deux les honneurs du voyage de Paris, honneur dont les livrets italiens ont grand soin de faire mention, sont peut-être les meilleurs ouvrages de ce brillant et consciencieux artiste, d'abord orfèvre, comme Francia, puis graveur, et enlevé trop tôt à la culture d'un art dont il devait devenir, avec une vie plus longue, l'un des plus nobles ornements. C'est dans sa *Communion de saint Jérôme* que Dominiquin a pris l'idée, et jusqu'aux détails du chef-d'œuvre si connu qui fait au Vatican et à Saint-Pierre de Rome le pendant de la *Transfiguration* de Raphaël. Dominiquin, il est vrai, a surpassé le jeune Carrache, mais en mettant à profit et le sujet et l'ordonnance trouvés par celui-ci; il ne l'a vaincu qu'en l'imitant.

Puisque nous parlons de Dominiquin (Domenico Zampieri), arrivons tout de suite aux ouvrages de cet éminent élève des

Carraches, qui naquit en 1581, dans l'échoppe d'un cordonnier, qui fut malheureux par son humeur et par le sort, et qui termina, probablement empoisonné (en 1641), une vie agitée, quoique austère, et qu'on pourrait appeler une longue suite de persécutions et d'outrages. Bologne possède trois de ses plus vastes compositions : le *Martyre de sainte Agnès*, la *Notre-Dame du Rosaire* et le *Meurtre de saint Pierre de Vérone*. Les deux premières sont venues à Paris, et cette circonstance, ainsi que les gravures qui les ont produites, nous dispensent d'en donner une analyse même sommaire. On sait à quelle perfection ce maître patient, laborieux, méditatif, toujours mécontent de lui-même, a porté la science de la composition, la correction du dessin, la vigueur du coloris, la simplicité des attitudes et la noblesse de l'expression. Mengs ne lui demandait qu'un peu plus d'élégance pour le placer au premier rang de tous les peintres. Le *Martyre de sainte Agnès* réunit au plus haut degré les divers mérites qui lui sont propres. Il brille aussi par une qualité qui n'est pas commune même chez les maîtres. On sait combien il arrive fréquemment que le principal personnage d'une composition n'est pas assez supérieur aux autres, que des personnages accessoires l'effacent, qu'enfin le peintre a faibli où il aurait dû être le plus fort. Ici sainte Agnès est bien, de tous points, le premier personnage du tableau.

La *Notre-Dame du Rosaire* est encore supérieure par la beauté achevée de certains détails. Il ne manque à cette composition allégorique, j'allais dire amphigourique, qu'un peu plus de bon sens et de clarté ; mais il faut dire, pour excuser Dominiquin, qu'elle lui fut demandée, commandée en quelque sorte, par le mystique cardinal Agucchi, qui fut son protecteur unique, son consolateur, son ami, et auquel l'artiste ne pouvait refuser cette marque de déférence. Le vieillard enchaîné qu'on voit au premier plan du tableau est assurément un chef-d'œuvre d'expression vraie, profonde et pathétique.

Quant au *Meurtre de saint Pierre de Vérone*, tout à l'opposé de la *Notre-Dame du Rosaire*, c'est un tableau d'une effrayante vérité. Le saint, abattu sous les coups de l'assassin, et son compagnon qui s'enfuit plein d'épouvante, ont toute la vie et tout le mouvement qu'il est possible de fixer sur la toile. Pris en soi, ce tableau est admirable, parfait ; malheureusement pour l'honneur de Dominiquin, il n'a fait que reproduire, en le retournant, le même sujet traité par Titien, et qui se trouve dans l'église San-Giovanni-San-Paolo de Venise. Dominiquin, il faut le dire, s'est souvent montré plagiaire ; son *Saint-Jérôme* et son *Saint-Pierre de Vérone* en font foi. Dans sa composition de *Timoclée devant Alexandre*, le soldat qui porte l'enfant de Timoclée est également copié d'un bas-relief antique, la *Naissance de Bacchus*. Je sais bien que le sujet du *Saint-Jérôme* lui fut probablement indiqué par son maître Annibal Carrache, qui, jaloux de son frère Augustin, aurait voulu renvoyer celui-ci à son premier état de graveur. Cela peut expliquer l'action de Dominiquin, qui montra toujours une grande faiblesse de caractère, mais ne la justifie pas. Pour le *Saint-Pierre de Vérone*, je ne sais qui lui donna l'idée de le refaire après Titien ; ce sont deux excellents ouvrages, entre lesquels on se prononce, suivant son goût, pour l'une ou l'autre école ; mais le Vénitien gardera du moins sur le Bolonais l'honneur de la priorité.

Guide (Guido Reni), autre illustre enfant de Bologne, autre élève des Carraches, a dix ouvrages dans le Musée. Le plus important, non-seulement de ces dix tableaux, mais de son œuvre entière, est sa *Notre-Dame-de-la-Piété*. Cette composition immense et singulière lui fut commandée, en quelque sorte comme un *ex-voto*, par le sénat de sa ville natale, qui l'en récompensa en ajoutant au prix convenu une chaîne et une médaille d'or. Elle est divisée en deux parties bien distinctes, et qu'on pourrait aisément séparer. Dans le

compartiment supérieur, on voit le corps du Christ étendu mort sur le sépulcre entre deux anges qui pleurent aux deux côtés, et sa mère, en face, qui domine toute la composition. Dans le compartiment inférieur, cinq bienheureux se tiennent agenouillés dans une sorte de recueillement et d'extase ; ce sont saint Pétrone, patron de Bologne, saint Dominique, saint Charles Borromée, saint François d'Assises et saint Procule. Toutes ces figures sont de grandeur colossale, et la variété de leurs costumes, jointe à celle de leurs poses, détruit la monotonie que pourrait produire un groupe ainsi disposé. Au bas du tableau, et comme dans un troisième compartiment, on aperçoit, entre quatre petits anges, une vue de Bologne, flanquée de bastions et de murailles qu'elle n'a plus, au milieu desquelles se trouvent sa tour des *Asinelli* et sa tour penchée, qu'elle possède encore. Ce grand ouvrage réunit au plus haut degré les qualités ordinaires de Guide, noblesse et élégance de composition, vérité et délicatesse de coloris, distribution large et harmonieuse des lumières, enfin tous les mérites d'un style éminemment gracieux, qui était l'opposé et comme la critique de celui qu'avait adopté le sombre et bouillant Caravage. Guide y montre de plus une vigueur peu commune, et qui, le rapprochant de son rival, fait éclater plus complétement sa supériorité.

Cette *Notre-Dame-de-la-Piété* est datée de 1616. Quatorze ans plus tard, lors de la peste qui affligea Bologne, Guide répéta presque la même composition en peignant une *Vierge dans sa gloire*, au-dessous de laquelle se tient en prières un groupe de saints, protecteurs de sa ville natale. Ce second tableau, qu'on appelle le *Pallium*, fut peint sur soie; on le portait en procession pendant la peste. Remplacé dans l'église San-Domenico par une copie de Pietro Francesco Cavazza, il est maintenant à la Pinacothèque, où il offre un excellent échantillon de la manière pâle et délavée que Guide eut souvent la fantaisie d'employer. Le meilleur et

le plus célèbre de ses ouvrages, après la *Notre-Dame-de-la-Piété*, c'est le *Massacre des Innocents*, très connu par la gravure. Tous deux sont venus à Paris. On ne peut guère reprocher à ce dernier ouvrage qu'une grâce un peu hors de saison, et qui s'appelle alors de l'afféterie. Ces enfants qu'on égorge, ces mères qu'on foule aux pieds, qu'on traîne par les cheveux, ont un peu trop l'air d'être en spectacle, et de faire admirer leur douleur théâtrale. Au reste, les détails sont admirables, et, sans ce défaut, qui tient à la manière de l'artiste employée mal à propos dans un tel sujet, l'ouvrage, en son ensemble, est d'une rare perfection. L'on comprend que, lorsqu'après l'avoir achevé, Guide fut mandé à Rome, il y ait reçu un accueil si honorable, que le pape Paul V et les cardinaux envoyèrent au devant de lui leurs carrosses jusqu'à Ponte-Molle, suivant le cérémonial observé pour les ambassadeurs. Ses autres ouvrages, au musée de Bologne, sont un grand *Calvaire*, très noble et très religieux ; un *Samson* faisant jaillir de l'eau de la mâchoire d'âne après sa victoire sur les Philistins; l'évêque de Fiesole, *André Corsini*, en extase, et traité à la manière des Espagnols ; un charmant petit portrait du *Père Denis*, chartreux; une excellente tête du *Christ* au pastel, etc.

Son rival de gloire, Guerchin (Giovanni Francesco Barbieri da Cento, surnommé *il Guercino*, de *guercio*, louche, parce qu'étant encore au berceau, une grande frayeur qui lui causa une convulsion nerveuse lui dérangea le globe de l'œil), n'a pas laissé, comme Guide, son chef-d'œuvre à sa patrie. Vainqueur à Rome, il est vaincu à Bologne. Mais si la Pinacothèque n'a pas les plus célèbres compositions de ce maître fécond, dont l'œuvre se compose d'environ deux cent cinquante tableaux d'église ou de chevalet, sans compter quelques gravures et un nombre infini de dessins et d'études, elle possède toutefois d'assez beaux échantillons pour qu'il puisse être justement apprécié. Certes, le *Saint-Guillaume*,

duc d'Aquitaine, recevant de l'évêque saint Félix une tunique religieuse, le *Saint Bruno* et son compagnon, en extase dans le désert, le *Saint-Pierre de Vérone* et cinq autres morceaux moins importants, sans valoir la *Sainte-Pétronille* ou *le Plafond de l'Aurore*, suffisent à faire connaître Guerchin. On n'admirera ni la sublimité de la pensée, ni la noblesse des formes (ce ne sont point ses qualités spéciales); mais l'exacte et savante imitation de la nature, qu'il atteignait, soit par la sûreté du dessin, soit plus encore par l'harmonie des tons et le merveilleux emploi du clair-obscur. C'est principalement à cette dernière qualité qu'il doit le surnom de *Magicien de la peinture italienne.* On lui a bien reproché d'avoir donné à ses ombres un degré de force qui les porte souvent presque jusqu'au noir, comme ont fait Caravage et Ribera; mais il faut convenir que, même dans ces ombres noires, personne n'a mis autant de transparence et de légèreté que Guerchin. D'autres ont fait avec justesse cette observation, qu'à voir de quelle manière, dans les tableaux de Guerchin, la lumière descend et se répand sur tous les objets qu'elle colore, enveloppe et pénètre pour ainsi dire, on pourrait croire qu'il peignait dans quelque souterrain éclairé par un soupirail. Cette lumière d'en haut est effectivement le trait caractéristique de la manière de Guerchin, et l'admirable emploi quil en sait faire son plus beau titre de gloire. Probablement il en prit l'idée et l'habitude dans ses rêves d'ardente piété. Mystique jusqu'à l'extase, Guerchin croyait que les anges venaient le visiter et le soutenir dans ses travaux; il voyait quelquefois Jésus apparaître dans sa gloire; il l'entendait lui parler avec bonté.

Guerchin avait été, comme Dominiquin et Guide, élève des Carraches, non précisément pour avoir reçu leurs leçons, mais pour avoir appris l'art et s'être fait un style en imitant leurs ouvrages. Un autre disciple direct de cette célèbre école fut Albane (Francesco Albani). On sait combien ce

maître, au pinceau doux, harmonieux, et qui fut nommé l'*Anacréon de la peinture*, aimait à représenter en petites proportions des sujets mythologiques où il pouvait placer tout à l'aise des groupes d'amours, de génies, de nymphes et de déesses, qu'il excellait à représenter, et toujours dans de charmants paysages, sous un ciel pur, à l'ombre de grands arbres qui se détachaient sur des lointains vaporeux ornés de fabriques architecturales. Eh bien! le Musée de Bologne, patrie d'Albane, n'a pas une *Vénus endormie*, pas une *Diane au bain*, pas une *Danaë couchée*, pas une *Galathée sur la mer*, pas une *Europe qu'emporte le taureau*, sujets qu'il a tant de fois traités; et, par une compensation singulière, il possède de ce maître quatre tableaux religieux, à peu près les seuls qu'il ait peints en sa longue vie de quatre-vingt-trois années. Dans ces tableaux, par une autre singularité, les personnages sont de grandeur naturelle. Enfin, s'ils n'étaient historiquement connus, jamais on ne les attribuerait à leur auteur. Parmi eux se trouve un *Baptême du Christ* et deux *Vierges dans la gloire*, dont l'une porte la date de 1599. Albane était encore à ses débuts lorsqu'il la peignit, puisqu'il naquit en 1568, et qu'il eut le tort de travailler jusqu'à sa mort, en 1660, c'est-à-dire de survivre à son talent et à sa renommée. Ses tableaux de Bologne n'ont pas seulement la couleur fine et délicate qui lui est particulière, ils révèlent encore un style plus noble et plus vraiment religieux qu'on ne pourrait le lui supposer. Ils sont, d'ailleurs, une réfutation positive de ce conte d'atelier qui a couru sur Albane, qu'ayant une femme très belle et douze enfants non moins beaux, il ne prenait ses modèles que dans sa famille. Il n'y a plus ici de nymphes et d'amours; mais des hommes, des vieillards, des saints, et même une tête du Père éternel.

Nous venons de passer en revue les maîtres de l'école bolonaise, Francia, les trois Carraches, Dominiquin, Guide, Guerchin et Albane. Pour être juste, il faut encore ajouter

Giacomo Cavedoni, élève de Louis Carrache, qui a laissé au Musée de Bologne une excellente *Vierge dans sa gloire*, tout-à-fait digne de son maître, au point qu'elle a mérité le voyage de Paris ; le Pésarais (Simone Cantarini), auteur d'une autre *Vierge dans la gloire*, et d'un très beau portrait de son maître Guide, à l'âge où celui-ci pouvait dire comme Cervantès : « J'ai la barbe d'argent ; il y a vingt ans qu'elle était d'or ; » Prosper Fontana, qui, ayant été élève d'Innocent d'Imola et maître de Louis Carrache, forme ainsi le lien traditionnel de l'école bolonaise entre son fondateur Francia et les Carraches ses réformateurs ; Lavinia Fontana, fille de Prosper, que le pape Grégoire XIII fit son peintre, et qui mérite d'être placée au premier rang des femmes artistes ; Tiriani, autre élève de Fontana, imitateur des Carraches ; Pelegrino Tibaldi, l'émule de Michel-Ange à vingt ans, et qui, né à Bologne, concourut puissamment à fonder l'école espagnole de Madrid ; Timoteo Viti, ou della Vite, auteur d'une excellente *Madeleine devant sa grotte*, dans la manière de Raphaël, dont il fut le disciple ; Elisabetta Sirani, fille d'un disciple de Guide, et de qui l'on peut faire le même éloge que de Lavinia Fontana ; enfin Leonello Spada, les Procacini, et jusqu'à vingt-neuf autres peintres, tous de Bologne, tous élèves des maîtres déjà cités, et qu'il serait trop long de citer eux-mêmes.

Comme on le voit, Bologne n'a guère autre chose dans son Musée que les œuvres de ses enfants ; c'est d'autant plus glorieux pour elle (1). Il faut y ajouter pourtant un *Mariage de sainte Catherine*, par le Florentin Bugiardini ; un ouvrage de Cima da Conegliano, un du Tintoret, un du Parmesan, un du Flamand Denis Calvart, qui avait établi à Bologne son ate-

(1) Il est fâcheux que l'on n'y trouve point quelque ouvrage de cette Properzia de' Rossi, qui, morte jeune, fut sculpteur habile en même temps que grande musicienne.

lier et une école très suivie, et une *Cène de saint Grégoire-le-Grand*, par Giorgio Vasari, l'auteur de la *Vie des peintres*, dont les tableaux sont rares. Celui-ci est d'une grande importance. Il faut terminer enfin ce catalogue et le couronner en quelque sorte par le principal chef-d'œuvre, par la perle du musée bolonais, la *Sainte Cécile* de Raphaël.

Partout où Raphaël se montre, il domine, il triomphe, il règne. La *Sainte Cécile* qu'il a représentée en extase, écoutant une musique céleste et laissant tomber le petit orgue qu'elle tenait dans ses mains (1), la sainte Cécile entourée de l'apôtre saint Paul, de l'évangéliste saint Jean, de saint Augustin et de Marie-Madeleine, est trop connue pour qu'il faille autrement la désigner ; elle n'a pas plus besoin de description que d'éloge. Je ferai seulement une observation qui peut être profitable à d'autres voyageurs. Lorsqu'on entre pour la première fois dans la Pinacothèque, et qu'on est tout ébloui par ce coloris éclatant, ces prodigieux effets de clair-obscur familiers aux Bolonais, le tableau de Raphaël, avec sa couleur un peu sombre et briquetée, ne cause pas d'abord toute l'admiration qu'il doit inspirer. C'est au retour, lorsqu'on a vu les Galeries de Florence, les *Chambres* du Vatican, lorsqu'on a fait connaissance avec toute l'œuvre du *divin jeune homme*, et qu'on s'est bien pénétré des sublimes beautés de sa manière, c'est alors qu'on lui rend pleine justice et qu'on reconnaît son incontestable supériorité, même entre les plus belles œuvres de Guide et de Dominiquin.

La *Sainte Cécile*, peinte sur bois et transportée sur toile tandis qu'elle était à Paris, fut commandée à Raphaël en 1515, par une certaine dame de Bologne, nommée Helena dall'Olio Duglioli, de la famille Bentivoglio, qui fut canonisée. Elle

(1) Cet orgue, les autres instruments de musique et tous les petits objets accessoires ont été peints dans ce tableau par Jean d'Udine.

était fort riche sans doute, puisqu'elle acheta de son vivant un tableau de Raphaël, et après sa mort la béatification; plus heureuse que Frédéric Borromée, frère de saint Charles, qui devait être également canonisé, mais qui ne le fut point, parce qu'après avoir payé les frais de la première cérémonie, ses héritiers trouvèrent que c'était assez d'un saint dans la famille. Quoi qu'il en soit, voilà comment la *Sainte Cécile* vint à Bologne, qui l'a conservée.

Je ne terminerai point sans louer et remercier les organisateurs du musée de Bologne d'avoir placé à la fin de leur catalogue, sous le titre de *peintures incertaines*, un grand nombre d'ouvrages parmi lesquels s'en trouvent de fort beaux, se bornant à indiquer par conjecture à quels maîtres ou à quelles écoles on peut les attribuer. D'autres n'eussent pas fait tant de façons; ils les auraient sans scrupule baptisés des noms de ces écoles ou de ces maîtres. C'est une probité artistique assez rare, non-seulement dans les cabinets ou galeries particuliers, mais encore dans les musées publics; elle mérite qu'on la signale et qu'on l'approuve.

FLORENCE.

IV.

LA GALERIE *DEGL' UFFIZI*.

§ 1er.

Il est impossible à quiconque aime les lettres et les arts d'entrer à Florence sans éprouver une vive émotion, un sincère et profond sentiment de respect. C'est là qu'on va voir, sur la grande place, près du *Campanile*, la pierre où chaque jour Dante venait s'asseoir, où il a composé maints tercets de sa *Divine Comédie*; c'est là que Boccace commença et acheva le *Décaméron*, et qu'en face du sombre palais de l'historien Guicciardini, on lit sur le portail d'une simple et modeste demeure : « Ici vécut et mourut Machiavel. » C'est là qu'Alberti, avant Léonard, offrit au monde étonné le spectacle d'une vivante encyclopédie (1); que le moine Savona-

(1) Peintre, sculpteur et graveur par passe-temps, Leone-Battista Alberti (né en 1398), qui savait le grec et le latin, écrivit dans cette dernière langue plusieurs ouvrages sur l'architecture (*De re œdificatoria*, etc.), la peinture et la statuaire. Mathématicien et géomètre, il étudia la théologie et le droit, fit, en optique, des inventions curieuses, et construisit d'ingénieuses machines de guerre. Orateur et poète, il montrait aussi une force et une

role, précurseur de Luther, prêcha la réforme catholique, et mourut martyr de sa foi ; qu'Amerigo Vespucci, en écrivant la relation de ses voyages, donna un nom au monde découvert par Christophe Colomb ; que Galilée trouva la forme et le mouvement de la terre ; qu'Alfieri dota l'Italie d'un théâtre tragique, là, dans ce même pays où s'était représentée pour la première fois *la Mandragore*. Cette ville illustre a vu le vieux Cimabuë porter jusqu'à ses extrêmes limites l'art des Bysantins, qui avaient dans ses murs une école ; puis Giotto émanciper l'art italien dans toutes ses parties ; puis Masaccio, Fra Angelico de Fiesole, Ghirlandajo, le Pérugin, Léonard de Vinci, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto, Michel-Ange et Raphaël, porter par degrés la peinture à sa perfection. Elle a donné le jour à des architectes comme Arnolfo di Lapo et Brunelleschi, à des sculpteurs comme Michel-Ange, Donatello, della Robbia ; à des ciseleurs comme Ghiberti et Benvenuto Cellini. Elle a vu les nielleurs Maso Finiguerra et Bacio Baldini créer l'art de la gravure, Pollajuolo l'améliorer, Raphaël Morghen en tirer des chefs-d'œuvre. Personne n'ignore entièrement ces choses, et personne ne peut se rappeler avec indifférence tant d'éclatants services rendus par une seule ville à toutes les branches de la connaissance humaine.

Florence est bien l'Athènes moderne, toutes deux républiques, toutes deux populaires, agitées, pleines d'action et de vie. L'une eut Homère et Pisistrate, l'autre Dante et le vieux Cosme ; l'une Périclès, l'autre les Médicis ; l'une Aristote, l'autre Machiavel ; l'une Apelle et Phidias, l'autre Léonard et Michel-Ange ; et, pour compléter la ressemblance, Phidias et Michel-Ange, vainqueurs de tous ceux qui les

adresse extraordinaires à tous les exercices du corps. Enfin il était renommé entre tous par la bonté de son cœur, sa droiture, son désintéressement, sa générosité.

avaient précédés, couronnent et terminent chacun l'école de sa patrie.

S'il s'agissait ici d'écrire un voyage, quel vaste champ donnerait Florence à un conteur ! On aurait à parler de l'Arno qui la traverse, des Apennins qui la dominent, des riantes collines qui l'entourent, et sur lesquelles, dit je ne sais quel poète, elle semble assise comme sur des coussins de verdure; puis, de ses rues pavées en larges dalles, et de ses constructions bizarres, où se trouve, à côté d'une élégante et légère maison moderne, quelque vieux palais massif et noirci, vraie forteresse, bâtie pendant les guerres des Guelfes et des Gibelins. Il faudrait décrire successivement le *Duomo* (ou *Santa-Maria del Fiore*), belle et vaste cathédrale, un peu nue en dedans, toute revêtue au dehors de plaques en marbre dont les diverses nuances forment des dessins capricieux et variés, mais qui attend malheureusement encore sa façade, et dont la porte principale est percée dans un grand mur blanc, barbouillé de grisailles délayées (1); — le *Cam-*

(1) Le *Duomo* de Florence fut commencé par Arnolfo di Lapo, et continué par Giotto, Taddeo Gaddi, Orcagna, Lorenzo Filippi. Sa belle coupole, qui servit de modèle à celle de Saint-Pierre, est de Filippo Brunelleschi. Ce grand architecte, très petit de taille, maigre, chétif et laid, mais d'une imagination incessamment active, passa d'abord pour un fou lorsqu'il proposa ses moyens d'élever cette coupole, dont le nom fut ensuite donné à l'église entière. On le jeta à la porte de l'assemblée des consuls et des intendants; et lorsqu'enfin, à force de patience, de persuasion, de fermeté, il fit accepter ses services, cette nouvelle causa dans Florence un soulèvement populaire. Effrayés, les consuls lui donnèrent Ghiberti pour collègue, ou plutôt pour contrôleur. Mais, l'œuvre à moitié faite, Brunelleschi mit son collègue au défi de l'achever, et obtint de cette manière de la terminer seul. Il sut allier merveilleusement dans ses constructions, comme Donatello dans ses sculptures, la correction et les mérites de l'art

panile, ou tour des cloches, dressé par Giotto à l'un des côtés de cette façade en espérance, tour carrée dont les angles sont coupés à pans, vrai donjon pour la forme, mais élégant, élancé, gracieux, que couvre aussi du haut en bas une fine marqueterie de marbre, et dont tous les détails sont si riches, si délicats, si charmants, que Charles-Quint voulait le mettre dans un étui, pour que le peuple ne le vît que les dimanches et fêtes; — le *Battisterio* (ou *San-Giovanni*), grande chapelle isolée, octogone, posée face à face avec le *Duomo*, toute marbrée comme lui, et qui a quatre célèbres portes en bronze, — l'une, la plus ancienne, d'Andrea de Pise, contemporain de Giotto, et qui fit une œuvre analogue à celle de Giotto en ouvrant à la sculpture l'ère moderne; — les trois autres, de Lorenzo Ghiberti, vainqueur, au concours, de Brunelleschi et de Donatello, si belles toutes les trois, que Michel-Ange disait qu'elles méritaient d'être les portes du paradis (1); — l'*Annunziata*, vieille église, récemment parée à l'italienne, avec un beau plofond doré, avec une chapelle d'argent remplie d'*ex-voto*, dont le cloître attenant renferme une précieuse série de fresques, peintes par Poccetti et Roselli, les premières excellentes, les autres inférieures, mais toutes éclipsées par la fameuse et admirable *Madonna del Sacco*, que peignit Andrea del Sarto sur la porte d'entrée, pour accomplir le vœu d'une bonne femme à confesse; — enfin la riche et curieuse église *di Santa-Croce*, à la fois panthéon des hommes illustres de Florence et musée de ses artistes, où les tombeaux *del altissimo poeta Dante Ali-*

antique au sentiment religieux du moyen âge. C'est le trait distinctif de la Renaissance.

(1) A la biographie de Ghiberti, Vasari donne le détail complet des soixante sujets traités dans les trois portes du Baptistère, auxquelles Ghiberti travailla, comme sculpteur, ciseleur et fondeur, quarante ans de sa vie.

ghieri, de *Michel piu che mortal Angiol divino* (Michel-Ange), de Machiavel, *tanto nomini nullum par elogium*, d'Alfieri, etc., s'élèvent noblement au milieu des précieuses décorations dont les ont à l'envi parés les architectes Arnolfo di Lapo, Brunelleschi, Michelozzo Michelozzi, les sculpteurs Donatello, Luca della Robbia, Canova, les peintres Cimabuë, Giotto, Gaddi, Andrea del Castagno, Andrea Verochio, Bronzino, Cigoli, Allori.

Il faudrait décrire aussi, sur un côté de la place du Grand-Duc, l'ancien palais des Médicis (*Palazzo Vecchio*), modèle de tous les palais de Florence, la ville aux guerres intestines; forteresse au dehors, avec ses bastions, ses créneaux, son beffroi; palais au dedans, avec sa cour de marbre, ses colonnes enjolivées, ses riches appartements — puis, sur un autre côté de la même place, la *Loggia dei Lanzi*, ou d'Orcagna, portique à trois arcades, qu'on appelle le plus beau portique du monde, et qui est effectivement un modèle d'élégance et de solidité (1) — puis, devant ces deux monuments précieux, le *David enfant*, que Michel-Ange tira d'un bloc abandonné; l'*Hercule tuant Cacus*, de Bandinelli; la *Judith*, de Donatello; le *Persée*, de Benvenuto Cellini (2); l'*Enlève-*

(1) Grand architecte et grand peintre, à Florence comme à Pise, Andrea Orcagna fut aussi un illustre sculpteur. Il signait ses sculptures: *Fece Andrea di Cione, pittore*; et ses peintures : *Fece Andrea di Cione, scultore.* On peut considérer Orcagna, sous son triple aspect, comme le fondateur de l'école purement florentine. Giotto avait donné un mouvement général à l'Italie, à l'art tout entier. Orcagna circonscrivit et spécialisa ce mouvement à Florence. Il imprima à son école les caractères qu'elle a conservés jusqu'à Michel-Ange.

(2) Orfevre, graveur sur pierres et sur métaux, sculpteur, fondeur, ciseleur, Benvenuto Cellini, qui a frappé les belles monnaies de Clément VII à Rome et du duc Alexandre Medicis à

ment d'une Sabine, du Français Jean Bologne, de Douai, nommé par les Italiens Giam-Bologna ; la belle fontaine de l'Ammanato, avec son *Neptune* colossal traîné par quatre chevaux marins : ouvrages dignes de si grands noms. Il faudrait encore parcourir les nombreuses et riches bibliothèques de Florence, la Laurentienne, celles des palais Pitti, Riccardi, Marucelli, Magliabecchi, toutes remplies d'autographes précieux et d'anciens manuscrits ornés. Il faudrait enfin faire un pieux pèlerinage aux maisons encore conservées de Michel-Ange, de Cellini, de Jean Bologne, de Machiavel, de Guicciardini, de Galilée, d'Alfieri. Mais notre sujet n'embrasse pas de si vastes développements ; gardons nos souvenirs, et, fidèle à notre promesse, bornons-nous à parler des musées.

Florence en possède deux, l'un public et appartenant à l'État ; on le nomme *Galerie degl' Uffizi* ; l'autre privé, et propriété particulière du grand-duc de Toscane ; on le nomme *Galerie du palais Pitti*.

Le Musée *degl' Uffizi*, ainsi nommé parce que l'édifice qui le renferme fut d'abord destiné aux bureaux des magistrats de Florence, est composé de deux longues galeries parallèles, réunies à leur extrémité par une troisième et courte galerie transversale, et d'une vingtaine de salles échelonnées sur le flanc des galeries. Cette disposition générale est bonne ; mais les salles, trop petites, ressemblent à des cabinets de curiosités, et les galeries, trop étroites, à des corridors. Les tableaux ne sont pas toujours bien éclairés, et ne peuvent pas être vus à distance. Quant à l'arrangement des objets d'art, il me paraît mieux entendu que les distributions de l'édifice ; mais, ne pouvant promener le lecteur de salle en salle, et lui montrer chaque chose du doigt, comme un *cice-*

Florence, a laissé un traité de sculpture, un traité d'orfèvrerie, un traité de la fonte des métaux, outre ses curieux *Mémoires*.

rone, j'indiquerai succinctement les principaux objets qui s'y trouvent, en commençant par la sculpture.

Après un premier vestibule qui renferme les bustes de plusieurs souverains de Toscane, depuis Laurent le-Magnifique jusqu'à Ferdinand III, on arrive, dès le second vestibule, aux marbres antiques. On y voit un très beau cheval, à la tête guerrière, deux énormes chiens-loups qui semblent, la gueule béante et l'œil enflammé, défendre la porte des galeries, et le célèbre sanglier duquel on a fait tant de copies; puis, un *Auguste* haranguant, un *Trajan*, un *Adrien*, un *Apollon* ou *Prométhée*, à moitié terminé par des restaurations modernes. La galerie renferme ensuite une collection, dite des empereurs romains, qu'on estime généralement la plus complète qu'il y ait au monde. Là, se trouvent, en effet, certains bustes d'une extrême rareté, tels que ceux de Caligula et d'Othon. On en compte en tout, tant d'hommes que de femmes et d'enfants, soixante-dix-neuf, depuis Pompée, un peu étonné d'être rangé parmi les empereurs, et César, qui en commence légitimement la série, jusqu'à Constantin, et même jusqu'à Quintilius, qui régna vingt jours. Les statues antiques sont également en nombre considérable. On compte parmi elles, dans la galerie principale, plusieurs *Apollons*, sous les divers attributs du dieu, plusieurs *Hercules*, plusieurs *Vénus*, différentes *Muses*, des *Athlètes*, des *Amours*, des *Faunes*, des *Nymphes*, un *Jupiter*, un *Bacchus*, deux *Esculapes*, deux *Marsias*, etc. ; ouvrages grecs et romains, d'époques et de mérites divers. Dans d'autres salles se trouvent un groupe excellent de *Bacchus* appuyé sur Ampélos, un *Mercure pacifique*, la célèbre *Vénus Uranie*, la *Vénus genitrix*, un *Hercule enfant* qui étouffe les serpents de son berceau, un groupe de l'*Amour et Psyché*, un *Ganymède*, restauré et terminé par Cellini, un très beau torse de *Faune*, l'*Hermaphrodite* couché sur une peau de lion, presque tout semblable à celui du Musée Borghèse, qui est

maintenant à Paris, un grand nombre de bustes, entre autres une admirable tête d'*Alexandre*, enfin plusieurs bas-reliefs et cippes sépulcraux.

Moins nombreuses, les statues modernes occupent dans la galerie de Florence une place non moins distinguée. Là se trouve le premier ouvrage de Michel-Ange, ce masque d'une tête de Satyre qu'il sculpta en marbre, à quinze ans, par passe temps d'enfant désœuvré, et qui, révélant sa vocation, le fit aussitôt admettre dans l'Académie intime de Laurent-le-Magnifique. On sait que Michel-Angelo Buonarroti, né en 1474, au château de Caprese, dans le Casentino, d'une famille noble qui comptait parmi ses ancêtres la célèbre comtesse Mathilde, ayant eu pour nourrice la femme d'un tailleur de pierre, avait montré pour ainsi dire au berceau ses premiers instincts d'artiste, et qu'à peine âgé de quatorze ans, il était entré, presque malgré son père, dans l'atelier de Domenico Ghirlandajo. « Depuis longtemps, dit à ce propos Vasari, les successeurs de Giotto faisaient de vains efforts pour donner au monde le spectacle des merveilles que peut enfanter l'intelligence humaine dans l'imitation de la nature (1). Le divin créateur, voyant l'inutilité des ferventes études de ces artistes, aussi éloignés de la vérité que les ténèbres le sont de la lumière, daigna enfin jeter un regard de bonté sur la terre, et résolut de nous envoyer un génie universel, capable d'embrasser à la fois et de pousser à toute leur perfection les arts de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Dieu accorda encore à ce mortel privilégié une haute philosophie et le don de la poésie, pour montrer en lui le modèle accompli de toutes les choses qui sont le plus en honneur parmi les hommes. »

C'est dans la même galerie de Florence que se trouvent

(1) Historien des peintres, vous oubliez maintenant Fra Angelico, Masaccio et Léonard!

aussi son grand bas-relief inachevé, représentant la *Vierge*, l'*Enfant Jésus* et *saint Jean*, son *Apollon*, seulement ébauché, et son *Brutus*, qui l'est à peine (1), trois excellents ouvrages que nul amateur, nul artiste, ne se plaindra de ne pas voir finement terminés, car on y trouve, comme dans l'esquisse d'un peintre, le premier jet de la pensée du statuaire, et l'on y surprend, en outre, le secret du travail de son ciseau. Certes, ce secret mérite qu'on l'étudie, et l'on peut voir immédiatement à quelle perfection l'artiste savait atteindre lorsqu'il voulait mettre quelque patience à son travail, puisqu'on a aussi sous les yeux celui de ses ouvrages qu'il a peut-être fini avec le plus de soin et de délicatesse, le *Bacchus ivre*. Bien loin d'avoir la fougue, la fierté sauvage du *Moïse*, que nous trouverons à Rome, le *Bacchus* est d'un style doux, élégant, coquet. Couronné de lierre et de pampres, il presse des grappes de raisin au-dessus d'une coupe, dans laquelle cherche à boire en tapinois un petit Satyre enveloppé d'une peau de chèvre. Au reste, la bouche riante, les yeux endormis, toute l'attitude d'un corps qui semble à peine se soutenir debout, expriment admirablement l'ivresse. Près de ce morceau précieux, se trouve un second *Bacchus*, de Sansovino, qui, sans supporter précisément le parallèle avec celui de Michel-Ange, mérite toutefois l'attention et l'estime de ceux qui ont admiré l'autre. Un rival plus illustre encore de l'auteur du *Moïse*, Donatello, qui réussit également dans les statues, les hauts-reliefs, les bas-reliefs, et les très-bas-reliefs, est représenté au musée *degl' Uffizi* par un *David* vainqueur de Goliath, et un *saint*

(1) Michel-Ange attaquait souvent un bloc de marbre sans préparation, sans esquisse, sans figure de terre. Aussi, tantôt le marbre manquait pour son projet, tantôt il le brisait trop profondément, et, arrêté dans son idée devenue irréalisable, il laissait le bloc inachevé.

Jean-Baptiste exténué par le jeûne. Ce dernier ouvrage, qui peint merveilleusement le précurseur inspiré, le fanatique mangeur de sauterelles, est l'un des meilleurs du sévère et scrupuleux Donatello (1). Les connaisseurs ne lui préfèrent, à ce que je crois, que le *Saint-Georges* qui est dans l'église Or-San-Michele de Florence, et le *Fra Barduccio Cherichini*, qui se trouve dans l'une des niches du *Campanile*. Cette dernière statue, qu'on appelle communément *lo Zuccone* (le chauve, le pelé), était l'œuvre chérie de Donatello, qui lui cria, lorsqu'il l'eut finie, comme Pygmalion à sa Galatée : « Parle, parle (*favella, favella*), » et qui avait coutume de jurer ainsi : « Par la foi que j'ai en mon *Zuccone!* » Il reste encore à mentionner, dans la galerie, la copie du *Laocoon*, que fit, en 1550, Bacio Bandinelli. C'est un ouvrage fort remarquable, quoique un peu maniéré, et dont son auteur était si ravi, qu'il se croyait à lui seul l'égal des trois statuaires grecs, qui se réunirent, dit-on, pour l'exécution de ce groupe fameux (2). Cette vanité déplacée lui attira de Michel-Ange un mot piquant et vrai : « Mon ami, lui dit le grand artiste original, celui qui marche à la suite d'un autre ne peut jamais prendre le pas sur lui (*chi anda dietro ad alcuno, mai passare innanzi non gli può*). » Ce fut après cette juste raillerie, pendant les troubles qui suivirent, à Florence, la chute de Soderini et le rappel des Médicis, que Baccio Bandinelli, arrogant, envieux, bas et lâche, s'introduisit dans la salle où l'on gardait le fameux carton de la *Guerre de Pise*, que Michel-Ange avait fait à

(1) « En restant ici, disait-il au milieu des fêtes qu'on lui donnait à Padoue, en restant ici, où chacun m'encense, j'aurais bientôt oublié ce que je sais. Dans ma patrie, au contraire, la critique me tiendra éveillé, et me forcera d'aller en avant. » Belle parole et solide pensée, que les artistes ne doivent jamais oublier.

(2) Agesander, Polidore, et Athénodore, de Rhodes.

vingt-neuf ans, et mit en pièces ce chef-d'œuvre devenu la commune école de tous les peintres italiens. La gravure qui nous l'a conservé en partie fut faite d'après une copie réduite, dessinée avant ce crime insensé contre l'art (1).

L'on a consacré une salle entière, dite la *Salle de Niobé*,

(1) En achevant cette courte notice des meilleures sculptures modernes que renferme le Musée *degl' Uffizi*, il me sera permis d'indiquer au moins l'œuvre plus importante encore et plus capitale dont Florence se glorifie. C'est dans la sacristie de la vieille église *di San-Lorenzo*, bâtie d'abord au quatrième siècle, et consacrée par saint Ambroise de Milan, puis reconstruite, en 1425, sur les dessins de Brunelleschi, que se trouve la fameuse chapelle des Médicis, commandée par Clément VII, le plus magnifique ouvrage que Michel-Ange ait laissé à sa patrie. Dans cette chapelle funéraire, tout (sauf les statues des saints Come et Damien, ouvrages de ses élèves Montorsoli et Rafaello da Montelupo), est de ce grand artiste, même l'autel, en face duquel est placée la *Vierge allaitant l'enfant*. D'un côté se trouve le *Mausolée de Julien de Médicis*, où la statue de ce duc surmonte les figures allégoriques du *Jour* et de la *Nuit;* de l'autre, le *Mausolée de Laurent de Médicis*, duc d'Urbin, dont la statue est accompagnée de l'*Aurore* et du *Crépuscule*. Cette statue, l'un des chefs-d'œuvre de la sculpture moderne, est célèbre sous le nom de *Pensieroso*, à cause de l'attitude pensive et sombre qu'a donnée Michel-Ange à ce précoce tyran. Parmi les quatre figures allégoriques, celles qu'on admire le plus sont le *Crépuscule* et la *Nuit*. Voici les vers adressés à cette dernière par Giambattista Strozzi :

La Notte che tu vedi in si dolci atti
Dormire, fu da un angelo scolpita
In questo sasso; e, perchè dorme, ha vita;
Destala, se no' l credi, e parleratti.

Le sauvage Michel-Ange fit aussitôt répondre par sa statue :

Grato mi è el sonno, e più l'esser di sasso,
Mentre che il danno e la vergogna dura;
Non veder, non sentir, m' e gran ventura.
Però non mi destar : deh! parla basso.

à la célèbre collection de statues antiques que l'on appelle Niobé, ses enfants et le pédagogue. Elles furent découvertes toutes ensemble, à Rome, près de la porte Saint-Paul. Les Médicis, qui en firent l'acquisition, placèrent d'abord ces statues dans leur *villa* de Rome, où se trouve aujourd'hui l'Académie de France, et les firent transporter ensuite au musée *degl' Uffizi*. Personne n'ignore l'histoire mythologique de Niobé, racontée par Ovide et par Apollodore, de cette Niobé, fille de Tantale et femme d'Amphion, qui, mère d'une nombreuse famille, méprisait sa sœur Latone parce qu'elle n'avait que deux enfants. Apollon et Diane vengèrent leur mère en tuant à coups de flèches, sous les yeux de Niobé, toute cette famille dont elle était si fière. Du reste, on n'est d'accord ni sur le lieu où se fit le massacre des enfants de Niobé,— car Ovide dit que ce fut dans l'hippodrome d'Athènes, d'autres à Thèbes, d'autres sur le Sipyle, montagne de la Libye,— ni sur le nombre de ces enfants. Suivant divers auteurs, ce nombre serait de trois, de cinq, de dix, de quatorze, de vingt. Homère le fixe à douze. Le groupe de Florence se compose de seize statues, y compris la mère et le pédagogue; mais il y en a deux qui, certainement, n'appartiennent point à ce groupe, et deux autres qui sont répétées. Il faut donc le réduire, comme le veut Homère, à douze statues.

Si l'on s'en rapportait à un passage de Pline qui peut leur être appliqué, et à une ancienne épigramme grecque rapportée par plusieurs érudits, le groupe de *Niobé* serait l'œuvre de Praxitèles, aidé de Phidias, qui en aurait fait une partie (1). Il est certain que la statue de Niobé, celle de la fille placée à sa gauche, celle du jeune garçon mourant, et les deux qu'on a mises aux deux côtés du pédagogue, sont des ouvrages

(1) Cette dernière circonstance est impossible, et les érudits se trompent. Phidias était mort (en 430 avant J.-C.) soixante-dix ans avant la naissance de Praxitèles (en 360).

que leur beauté sublime démontre assez avoir appartenu à la plus belle époque de l'art grec, et rend digne des plus grands noms de la statuaire antique. Winckelmann, d'habitude juge réservé autant qu'éclairé, leur prodigue les plus grands éloges. Il fait remarquer avec raison que les filles de Niobé, sur lesquelles Diane dirige ses flèches meurtrières, sont représentées dans cet état d'anxiété indicible, dans cet engourdissement des sens, où jette l'approche inévitable de la mort, et lorsqu'elle ôte à l'âme jusqu'à la faculté de penser. Quant à la Niobé même, si connue par le moulage et les dessins, elle exprime certainement la douleur mieux encore que le *Laocoon*. La douleur du *Laocoon* est une douleur physique qu'il partage avec ses fils, puisqu'il est enveloppé comme eux dans les replis des serpents; celle de la *Niobé*, plus noble, est une douleur morale; car, à l'abri des coups, elle ne souffre que par les souffrances de ses enfants. Les quatre à cinq meilleures statues de ce groupe seront toujours des modèles du vrai beau.

Reste à savoir comment le groupe de *Niobé* avait été disposé par ses auteurs, quels étaient l'arrangement et l'emploi de ces statues, réunies dans une seule pensée et dans la même scène. Guidé par une phrase de Pline, qui rapporte que, de son temps, il y avait à Rome un groupe de Niobé, tiré du temple d'Apollon Sosien, un habile architecte anglais, M. Charles Robert Cockerell, a pensé que les quatorze statues trouvées ensemble dans la même excavation, avaient été destinées à décorer le fronton d'un temple; et, en effet, dans un dessin qu'il traça à l'appui de son opinion, il recomposa le fronton tel qu'il avait dû exister avant que les Romains dépouillassent les temples de la Grèce. Au milieu se trouvait la *Niobé* soutenant dans ses bras une jeune fille expirante; six figures à droite, six figures à gauche, disposées suivant les exigences du fronton triangulaire, complétaient, en y concourant, la scène générale. L'opinion de M. Cockerell, ainsi

justifiée, porte un tel degré de vraisemblance, qu'on peut l'adopter sans trop de scrupule et de crainte.

Nous parlerons un peu plus loin des autres chefs-d'œuvre antiques qui sont réunis dans la salle appelée la *Tribuna*. Mais il est juste de mentionner, avant de quitter la galerie, quatorze anciens sarcophages, couverts de bas-reliefs très précieux par le travail et par l'utilité qu'ils eurent dans l'histoire de l'art. Pour faire comprendre cette utilité, il suffit de rappeler que ce fut en étudiant le bas-relief d'un sarcophage antique représentant une *chasse d'Hippolyte*, que Nicolas de Pise commença, dès les premières années du treizième siècle, la réforme de la sculpture, réforme que suivit bientôt celle de la mosaïque, puis celle de la peinture. Les sarcophages de Florence représentent la *Vie d'un héros*, l'*histoire de Proserpine*, celle d'*Hippolyte*, celle de *Phaéton*, les *Dioscures* (Castor et Pollux), les *Neuf Muses*, les *exploits d'Hercule*, le *triomphe de Bacchus*, etc. L'un d'eux, postérieur, et des premiers âges chrétiens, offre une grossière représentation de l'*histoire de Jonas*.

On ne finirait point s'il fallait décrire ou seulement indiquer tous les curieux objets d'art que renferme le Musée *degl' Uffizi*. Aux chefs-d'œuvre de la sculpture ancienne et moderne, il faudrait ajouter les meilleurs ouvrages du cabinet des bronzes. Parmi les antiques, se trouvent la belle statue nommée l'*Idole*, qui est peut-être un Mercure, peut-être simplement un jeune homme nu; la *Chimère*, ayant une tête de lion sur les épaules, une tête de chèvre sur le dos, et une tête de serpent au bout de la queue; enfin, la statue d'un magistrat haranguant. Ces trois morceaux sont d'un prix extrême, parce qu'ils appartiennent certainement à l'art étrusque, dont les monuments sont rares. Il y a d'ailleurs d'autres morceaux grecs ou romains, comme une *Minerve*, un *Génie* versant de l'ambroisie à Bacchus, un *Sérapis* ou *Pluton*, et plusieurs figurines représentant la plupart des di-

vinités mythologiques; enfin, l'aigle de la vingt-quatrième légion romaine, et le casque d'un soldat d'Annibal trouvé à Cannes.

Parmi les bronzes modernes, il faut distinguer d'abord le *Mercure* de Giam-Bologna, que l'artiste a représenté appuyant le pied sur le souffle d'un zéphyr, et prêt à s'élancer dans les airs, ce Mercure si connu, si célèbre, si répété, vrai chef-d'œuvre de légèreté, d'équilibre, de grâce, qui vaut le *Faune dansant* de Pompéï, et les plus beaux modèles que nous ait légués l'antiquité. Il faut distinguer ensuite six autres statuettes de ce même Jean Bologne, que l'Italie prit à la France et qu'une boutade du morose Michel-Ange rendit grand artiste (1), une *Junon*, une *Vénus*, un *Vulcain*, un *Apollon*, etc.; puis divers ouvrages de Benvenuto Cellini, de Ghiberti, de Donatello, de Verocchio, et d'autres artistes moins fameux. Ceux de ces ouvrages qui me semblent offrir le plus d'intérêt et mériter le plus d'attention, sont deux bas-reliefs représentant l'un et l'autre le *Sacrifice d'Abraham*. Ce furent les pièces fournies par Ghiberti et Brunelleschi au concours ouvert devant trente-quatre maîtres, toscans ou étrangers, lorsqu'il s'agit de confier à un ciseleur le travail des portes en bronze du *Battisterio*. L'on sait que Ghiberti, qui n'avait alors pas plus de vingt ans, et qui ne s'était point encore fait connaître, fut préféré, dans ce concours, même au grand Brunelleschi, lequel eut la justice et la modestie d'avouer que les juges avaient eu raison de donner la préférence à son jeune concurrent.

Les armoires de la salle des bronzes renferment une riche

(1) Né à Douai, en 1524, Jean Bologne alla jeune en Italie, où, comme Poussin et Claude, il vécut et mourut. On dit qu'ayant présenté à Michel-Ange un plâtre très finement terminé, le vieux Florentin brisa ce plâtre d'un coup de bâton. « Apprenez, lui dit-il, à ébaucher avant que de finir. »

collection de Nielles (*Nielli*), les meilleurs qu'aient exécutés les orfèvres florentins du quinzième siècle. Il y en a six de Maso Finiguerra, celui qui trouva, par une expérience due au hasard, les premiers rudiments de l'art de graver, entre autres le célèbre *Couronnement de la Vierge*, qui passe pour le plus merveilleux des Nielles florentins (1).

Dans une autre salle se trouve une nombreuse collection des vases qu'on appelle un peu abusivement étrusques, puisque la plupart viennent des pays de l'Italie méridionale qui formaient anciennement la Grande-Grèce. Les vases proprement dits, les urnes, les amphores de la galerie de Florence ne sont pas aussi beaux généralement que les magnifiques vases de Nola, des collections de Naples; du moins, ils n'ont ni la beauté de coloris, ni la grâce de formes qu'on admire dans ces derniers. Mais ils sont précieux, pour la plupart, par une circonstance qui ne permet de les confondre avec nul autre, et qui en fait une espèce particulière : ils sont entièrement noirs, et les sujets qu'ils représentent, analogues à ceux des vases de Nola, c'est-à-dire des jeux, des combats, des vainqueurs couronnés, etc., ne sont pas des dessins, mais des bas-reliefs.

Le médailler de la galerie *degl' Uffizi* se compose d'environ quinze mille médailles ou monnaies, de bon choix et savamment classées ; il faut y ajouter environ quatre mille camées tant anciens que modernes. Cette dernière collection, comme celle des empereurs romains, passe pour la plus riche que l'on connaisse au monde. Une autre collection non moins précieuse, non moins célèbre, est celle dite des Gemmes ou pierres fines, qui occupe l'un des cabinets de la galerie. Ces trois collections du musée de Florence pourraient être réunies sous le nom de *Dactyliothèque*, que leur donnaient

(1) Voir, sur les *Nielles* et l'invention fortuite de la gravure, la note (2) à la page 57 de l'Introduction.

les Romains. On trouve, dans la dernière, plusieurs précieux ouvrages des plus fameux graveurs en pierres fines des diverses époques, Giovanni *delle Corniole* (des cornalines), de Florence, Domenico *de' Cammei*, de Milan, Pier-Maria, de Pescia, Giovanni Bernardi, de Castel-Bolognese, Matteo del Nassaro, de Vérone, qui alla en France travailler pour François Ier, Valerio, de Vicence, le Marmita, Luigi Anichini, de Ferrare, enfin Alessandro Cesari, surnommé *il Greco*, célèbre par ses admirables portraits en camées, et qu'il ne faut pas confondre avec le peintre Domenico Theotocopoli, connu en Espagne sous le même surnom du *Greco*. La collection des Gemmes renferme huit bas-reliefs en or, de Giam-Bologna, dont l'un représente la place du Grand-Duc, et plus de quatre cents pierres dures où sont gravées des figures entières, des têtes, des bas-reliefs, des vases, et dont la plupart sont émaillées ou enrichies de diamants, de perles, de grenats, de rubis. Plusieurs de ces pierres ont été travailées par Benvenuto Cellini, d'autres dans sa manière. Le plus riche et le plus admirable morceau de la collection est un coffret, ou cassette, que l'on nomme de Clément VII, commandé par ce pape, l'un des Médicis, à Valerio Vincentino, le plus habile graveur de pierres qu'il y eût à son époque. Il fut donné à François Ier lors du mariage du fils puîné de ce prince, depuis Henri II, avec Catherine de Médicis, nièce de Clément VII. On ne sait comment ce précieux morceau est revenu, de Paris à Florence, aux mains des Médicis. Ce coffret est en cristal de roche, et l'artiste, aidé, dit-on, de sa fille, y a représenté, en dix-sept compartiments, toute l'histoire de la *Passion*. Les groupes sont si bien disposés, les figures si animées, le dessin si exquis, l'exécution si fine, qu'au dire de tous les connaisseurs, le travail du Vincentino égale tout ce que l'antiquité, tout ce que la Grèce dans sa grande époque, nous ont laissé de plus parfait en ce genre.

Il resterait encore à parler du cabinet des monuments égyptiens, de celui des inscriptions antiques, etc. (1) ; mais il est impossible de s'arrêter plus longtemps à ces objets, et j'ai hâte d'arriver enfin à la peinture.

L'arrangement des tableaux, dans le Musée *degl' Uffizi*, est parfaitement entendu. Les deux longs corridors, qu'on appelle la galerie, ne sont ni assez larges ni assez bien éclairés pour présenter à un jour avantageux les grands chefs-d'œuvre qui méritent d'être observés à tous les points de vue que cherche le spectateur. Ces chefs-d'œuvre ont donc été placés dans des salles particulières, où nous pénètrerons bientôt. On a utilisé la galerie d'une autre manière, en y rangeant, autant que possible par ordre de dates, les tabeaux plus anciens qui indiquent la marche progressive de l'art entre les premiers essais de la Renaissance et la grande époque. Ces tableaux anciens, très précieux en eux-mêmes, le deviennent encore davantage par leur réunion. C'est pourquoi Vasari recommandait avec tant d'instance au duc Cosme Ier de ne pas les disperser. Ils forment, en effet, au moins pour l'école toscane, comme les pièces justificatives du livre de ce Plutarque des peintres.

J'ai dit précédemment que les quatre premiers tableaux importants de cette galerie représentaient, sous quatre noms propres, l'origne traditionnelle de la peinture moderne, le dernier terme de l'imitation des Bysantins, le premier essai d'affranchissement, de renaissance, et la première peinture de haut style. Ces quatre tableaux sont 1° la *Vierge et l'Enfant Jésus*, sur un fond d'or, ouvrage du Candiote Andrea Rico, et des premières années du treizième siècle; 2° le *Saint-Barthélemi* assis dans une chaire, du Florentin Ci-

(1) Pour les monuments égyptiens, on peut consulter les renseignements généraux que je donne au chapitre *British-Museum*, dans le volume des *Musées d'Angleterre*.

mabuë, mort en 1300 ; 3° l'*Oraison du Christ dans le jardin,* de son élève Giotto, mort en 1336; 4° et le *Tabernacle*, à fond doré, en trois compartiments, de Fra Giovanni, de Fiesole, surnommé Fra Angelico, tableau peint en 1433. Ces quatre intéressants ouvrages donnent une idée très suffisante des diverses catégories dont ils me semblent comme les échantillons et les représentants. La *Vierge* d'Andrea Rico a bien tous les caractères de la peinture des Grecs du Bas-Empire : le type conventionnel, la forme immuable, la posture grave, digne, mais immobile et morne, et, néanmoins, un coloris si frais, si vif, si solidement conservé, qu'on a dû supposer, avant la découverte ou l'usage de la peinture à l'huile, que son auteur avait employé quelque enduit de cire pour aviver et fixer les couleurs à l'encaustique. Le *Saint-Barthélemi*, de Cimabuë, sans échapper pleinement à l'imitation des Grecs, est certainement, quoique inférieur par le coloris, un progrès dans leur manière, dans leur style. Le *Christ aux Oliviers*, de Giotto, témoigne un affranchissement véritable, et montre enfin clairement la personnalité de l'artiste. C'est bien l'œuvre de cet homme éminent, grand peintre et grand architecte, de ce vrai fondateur de l'école purement italienne, en qui ses compatriotes saluèrent l'*inventeur* de l'expression. Quant au *Tabernacle* triptyque de Fra Angelico, c'est bien encore, comme je l'ai dit, de la peinture de haut style. La *Vierge et son Fils*, qui occupent le compartiment du mileu, les *deux Saints* et les autres petites figures qui remplissent les compartiments latéraux, sont dignes de ce moine peintre, qu'on appela *angélique*, comme Moralès, en Espagne, fut nommé *divin*, pour avoir admirablement exprimé sur la toile l'ardeur des sentiments chrétiens et l'extase de la béatitude. Modeste, simple, pieux, charitable, sobre et chaste, Fra Angelico refusa d'être archevêque de Florence, et fit nommer à sa place, par Nicolas V, un pauvre moine de son couvent. Peintre très labo-

rieux de fresques, de rétables, de tableaux de chevalets, de miniatures sur les livres, il ne peignait point sans avoir fait sa prière, ne commençait aucun tableau sans la permission de son prieur, et ne retouchait pas ses ouvrages, disant que Dieu les voulait ainsi. Après Fra Angelico, il n'y eut plus que son élève Benozzo Gozzoli qui resta fidèle à l'art proprement religieux et mystique, sans mélange d'antiquité païenne.

Entre les deux derniers de ces quatre tableaux, s'en trouvent deux ou trois autres plus petits, dus à Giotto et à son digne élève Simone Memmi. Après Fra Angelico, l'on distingue un *groupe de Saints*, par Antonio del Pollajuolo, auquel l'art de peindre et l'art encore naissant de la gravure ont dû de si grandes améliorations, et qui se rendit encore célèbre par ses médailles, ses bronzes, ses bas-reliefs en métaux; puis, une *Adoration des Mages*, du maître de Michel-Ange, Domenico Ghirlandajo (1), ouvrage remarquable par le grand nombre de figures heureusement groupées, par la singulière fraîcheur du coloris, par la perspective aérienne, où il excella. Quand ce tableau fut peint, il y avait cependant à peine une vingtaine d'années que la découverte de Jean de Bruges, pour l'emploi de l'huile et du vernis dans la peinture, avait été répandue en Italie par Antonello de Messine, Domenico de Venise, et Andrea del Castagno. L'on doit distinguer encore deux petits panneaux ronds, représentant l'un et l'autre la *Vierge adorant son Fils*, par Lorenzo da Credi (2), une charmante *Vierge* dans

(1) D'abord orfèvre, comme Pollajuolo, comme Verocchio, comme Francia, Ghirlandajo reçut ce nom d'une parure en forme de guirlande qu'il avait inventée, et qui devint très à la mode.

(2) Lorenzo Sciarpelloni fut appelé *da Credi* parce qu'il eut pour premier maître l'orfèvre Credi, avant de passer dans l'atelier de Verocchio, et d'être condisciple du Pérugin et de Léonard. « Ses productions, dit Vasari, sont d'un tel fini, qu'à côté des siennes celles des autres peintres paraissent de grossières ébau-

un paysage, de Raffaellino del Garbo, qui a toute la délicatesse, tout le fini gracieux qui valurent ce nom à son auteur; enfin un curieux tableau de Giacomo Crespi, où l'on voit le moine allemand Schwartz dans son laboratoire, s'occupant, avec plusieurs ouvriers, à la préparation de la poudre à canon. Cette inscription se lit sur un mortier : *Pulvis excogitatus 1254 Dania Bertoldo Schwartz* (1). L'on ne savait pas encore, au temps de Crespi, qui vivait à la fin du quinzième siècle, que l'Allemand Berthold Schwartz, comme avant lui Albert-le-Grand (Albrecht Gross) et l'anglais Roger Bacon, avaient emprunté leur connaissance de la poudre à canon aux Arabes qui en faisaient dès longtemps usage, même à la guerre, quand les nations chrétiennes commencèrent à employer l'artillerie (2).

On regrette, en parcourant les anciens tableaux de la galerie *degl' Uffizi*, de ne trouver aucun ouvrage de Masaccio (Tommaso da san Giovanni), le plus grand peintre entre Giotto et Raphaël, entre les débuts et la perfection; aucun ouvrage d'Andrea Verocchio, le maître de Léonard de Vinci; aucun, enfin, de cet Andrea del Castagno, meurtrier infâme, qui assassina le malheureux Domenico de Venise, pour posséder seul le secret de la peinture à l'huile, qu'il lui avait arraché, mais artiste habile, et qui, par une sorte d'expiation, répandit ce secret dont un crime l'avait laissé seul dépositaire (3).

ches..... Cette recherche excessive n'est pas plus louable qu'une excessive négligence; en toutes choses, il faut se préserver des extrêmes, qui sont communément vicieux. »

(1) Date fautive : Berthold Schwartz vivait à Fribourg en Brisgau dans la première moitié du quatorzième siècle, presque cent ans plus tard.

(2) Voir au tome II (pages 151 et suiv.) de mon *Histoire des Arabes et des Mores d'Espagne*.

(3) Pour bien connaître Masaccio, il faut aller à l'église des Carmes, où sont ses grandes fresques, la *Résurrection d'un Enfant*

Quand on arrive aux époques où l'art est généralement cultivé, on rencontre, parmi des médiocrités fort nombreuses, une *Course d'Atalante*, de Sebastiano Marsili, très finement touchée, et qui rappelle, dans sa disposition générale, le *Sposalizio* de Raphaël ; puis, trois charmantes petites toiles de Santi di Tito, les *Sœurs de Phaéton*, *Hercule et Iole*, et un *Calvaire :* ce dernier surtout est un vrai petit chef-d'œuvre pour la finesse du pinceau ; puis, un grand et beau *Portement de croix* du Passignano (Domenico Cresti) ; puis, une délicieuse *Madeleine* de Cristoforo Allori, assise contre un rocher, dans l'ombre, sans autre vêtement que les longues tresses de ses cheveux, et réunissant à merveille la beauté

par saint Pierre et saint Paul, et le *Martyre de saint Pierre ;* il faut aller à la chapelle des Brancacci, dont tous les maîtres sont venus successivement étudier les peintures murales, Fra Angelico de Fiesole, Andrea Verocchio, Ghirlandajo, Léonard de Vinci, Perugino, Fra Bartolommeo, Raphaël, Michel-Ange, Andrea del Sarto, etc. On trouvera encore un tableau de Masaccio, la *Vierge et sainte Anne*, ainsi qu'un *Saint-Jérôme* d'Andrea del Castagno, et un *Baptême du Christ* d'Andrea Verocchio, où Léonard de Vinci a peint le premier ange à la droite de Jésus, dans la salle des tableaux à l'Académie des Beaux-Arts. Cette Académie, d'une création bien récente, puisqu'elle fut installée dans l'édifice actuel par le grand-duc Pierre-Léopold, en 1784, contient la plus curieuse et la plus riche collection d'ouvrages appartenant à l'origine ou l'enfance de l'art, et surtout de l'école florentine. Outre les tableaux très précieux que je viens de citer, on y trouvera une peinture grecque d'époque et d'auteur inconnus ; une des plus importantes et des meilleures compositions du vieux Cimabuë, la *Vierge et l'Enfant Jésus* entourés d'une multitude d'anges ; plusieurs ouvrages de Giotto, une *Annonciation*, un *Crucifix*, la *Vierge et l'Enfant* au milieu de plusieurs saints, et la *Vie du Christ* en douze petits tableaux ; une admirable *Descente de Croix* de Fra Angelico, chef-d'œuvre, peut-être, de ce grand et sublime artiste ; enfin des œuvres choisies et authentiques de plusieurs autres

profane avec le saint repentir; puis enfin, un *Saint Laurent sur le gril*, du Cigoli (Lodovico Cardi) et une *Madeleine*, du même maître, si belle, si touchante, et d'une telle harmonie de couleurs, qu'on ferait honneur, en la lui attribuant, à Corrége lui-même.

Je ne trouverais plus guère à citer, dans le reste de la galerie, qu'un *Festin de Balthasar*, par Giovanni Martinelli, artiste digne d'une réputation qu'il n'a pas. Il y a bien encore quelques tableaux de maîtres, tels que Paul Véronèse, Carlo Dolci, les Bassano, Zuccheri, etc., mais d'une faible importance, et qu'on a pu mêler sans crime à la foule des médiocrités qui tapissent les murs des longs corridors.

vieux maîtres, Giottino, Angiolo Gaddi, Andrea Orcagna, l'auteur de la grande fresque du *Jugement dernier* qui a précédé celle de Michel-Ange, Taddeo Gaddi, Fra Filippo Lippi, Cosimo Roselli, Ghirlandajo, etc. L'on arrive ainsi jusqu'au Pérugin, représenté à l'Académie par une magnifique *Assomption de la Vierge*, un *Christ en croix*, un *Christ aux Oliviers*, et deux portraits, d'un abbé et d'un général, que plusieurs croient de Raphaël. Ce n'est pas tout. Après Pérugin vient Andrea del Sarto, qui a là une belle fresque, la *Piété entre deux Enfants*, et un excellent tableau où quatre saints sont réunis; puis Fra Bartolommeo della Porta (il Frate), duquel on a rassemblé cinq fresques, deux *Vierges portant l'Enfant*, l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*, *Saint-Vincent*, le *Christ mort, entre Marie et Madeleine*, et cinq portraits, entre autres celui de Jérôme Savonarole, dont il fut, dans sa jeunesse, le fervent disciple; puis, un grand nombre de productions d'autres maîtres, qui forment, dans cette salle de l'Académie, une véritable galerie de peinture, et des plus importantes, surtout pour l'histoire de l'art, duquel on voit clairement l'origine et les développements successifs. Vasari, qui se trouve lui-même représenté dans cette collection par les *Trois Anges*, la *Naissance de la Vierge* et la *Vision du comte Ugo*, avait bien raison lorsqu'il recommandait aux souverains de Toscane de ne jamais disperser ces précieuses reliques.

Entrons dans les salles particulières.

Celle de la *Niobé* renferme, outre ses statues, quelques tableaux flamands, de grandes ébauches de Rubens, la *Bataille d'Ivry* et l'*Entrée d'Henri IV à Paris*, une *Chasse au sanglier* de Sneyders, divers portraits de Van-Dyck, Mirevelt, Lely, etc. La salle de *Baroccio*, qu'on ferait mieux, je crois, d'appeler salle de *Gérard des Nuits* (Gérard Honthorst), parce que les ouvrages de ce peintre y dominent, contient plusieurs œuvres de haut prix. D'abord, deux compositions de Carlo Dolci, grandes pour ce maître, qui ne s'est guère élevé au delà des tableaux de chevalet, un *Saint Clovis des Cordeliers*, et une *Madeleine pénitente.* On peut dire de ces ouvrages, du dernier surtout, que jamais peut-être Carlo Dolci n'a trouvé une plus délicate finesse de pinceau, une couleur plus séduisante, une expression plus tendre et plus profonde. Ensuite, la *Madonna del popolo* et une *Hérodiade* de Baroccio, dans la manière molle et brillante que l'on connaît à ce maître, et qui lui a fait une réputation trop grande, à mon avis, pour son vrai mérite. Puis deux *Adorations dans la crèche*, de Gérard des Nuits; l'une petite, et curieuse par cette circonstance qu'il n'y a nulle lumière dans le tableau, et que c'est l'enfant Jésus lui-même qui, du centre de la scène, en éclaire toutes les parties, comme ferait un corps lumineux ; l'autre beaucoup plus grande, beaucoup plus riche de composition, et d'une incroyable vigueur de coloris. Puis encore, une *Déposition de croix*, du Bronzino (Angelo Allori), un beau *Saint François en extase*, du Cigoli, un Sassoferrato, un petit Guide, un petit Albane, etc. ; enfin plusieurs portraits, par Holbein, Rubens, Van-Dyck, Porbus, Francia, Mantegna, Bellini, Annibal Carrache, Andrea del Sarto, Jules Romain, etc. Parmi cette collection de portraits, se distingue un grand *Philippe IV d'Espagne*, à cheval, entouré d'attributs allégoriqnes. On l'avait d'abord attribué à Rubens, dont il ne me semble qu'une très médio-

cre imitation, et aujourd'hui, se ravisant, on l'attribue à Vélazquez. C'est plus qu'une erreur, c'est une insulte pour ce dernier. Je prouverais aisément, devant le tableau, que jamais le pinceau de Vélazquez n'a pu s'en rendre coupable; mais il me sera plus facile de prouver, par une remarque décisive, qu'il ne fallait pas lui attribuer cette faible imitation, cette copie peut-être de Rubens, qui a peint, en effet, Philippe IV à Madrid, lors du voyage qu'il fit dans cette ville en 1628: c'est que Vélazquez, peintre de la nature, peintre exact, très peu idéal, n'aimant que la vérité, ne réussissant que dans le réel, n'a jamais peint d'allégories. En général, les Italiens ne connaissent pas l'école espagnole; sauf une ou deux exceptions, ils n'en ont que des échantillons misérables, et presque toujours mal étiquetés. C'est une observation que j'aurai l'occasion de répéter ailleurs.

Cette même salle de Baroccio renferme, dans ses armoires, une autre collection de laquelle on peut dire encore, comme de celles des empereurs et des pierres gravées, qu'elle est la plus riche du monde. Elle me paraît aussi plus précieuse, du moins aux yeux des vrais amateurs de l'art. C'est une collection de dessins originaux, depuis Giotto jusqu'à notre époque, qui n'en comprend pas moins de *vingt-huit mille*. On en compte plus de deux cents sortis du crayon de Michel-Ange, de ce crayon qui a tracé le fameux carton de la *Guerre des Pisans;* environ cent cinquante de Raphaël, et un certain nombre de presque tous les maîtres des écoles italiennes. Quelle utile, quelle intéressante étude l'on trouverait à faire dans une telle collection, s'il était permis de la parcourir à l'aise, d'établir des comparaisons, d'en tirer les conséquences! Malheureusement, des dessins, et en si grand nombre, ne peuvent être étalés, comme des tableaux, sur la muraille, ni livrés à toutes les mains, comme les tableaux à tous les yeux. Il est fort difficile d'en voir même quelques-uns par curiosité : de manière que ce recueil si riche n'a

plus de résultats utiles, et qu'il vaudrait mieux, dans l'intérêt de l'art, au rebours du recueil des tableaux de l'Académie, qu'il fût dispersé entre une foule de mains; car, au lieu d'être enfoui, il serait communiqué. A cette collection de dessins s'en trouve réunie une de gravures, fort riche et fort curieuse aussi. Quelques-unes rappellent les premiers essais de cet art, que créèrent les nielleurs florentins du quinzième siècle; d'autres sont des pièces rares et précieuses, telles que les ouvrages d'Albert Durer, de Lucas de Leyde, de Marc-Antoine Raimondi.

Plusieurs autres salles latérales sont consacrées aux ouvrages de peinture, qu'on a rangés, non plus comme dans la galerie, par ordre de dates, mais par ordre d'écoles. Ainsi, l'école toscane, qui ne pouvait manquer d'être dignement représentée à Florence, occupe deux salles contiguës. On y retrouve Fra Angelico, Pollajuolo, les Ghirlandajo, le Bronzino et les deux autres Allori, le Cigoli, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto, Vasari, Carlo Dolci, Zuccheri, Giacomo d'Empoli, etc. On peut se borner à citer particulièrement une étonnante tête de vieillard peinte par Masaccio sur une tuile, seul ouvrage de ce maître que possède le Musée *degl' Uffizi;* une *Adoration des Rois*, vaste ébauche de Léonard de Vinci; une *Vierge sur le trône*, de Fra Bartolommeo della Porta, plus connu en Italie sous le nom du *Frate*, grande et magnifique composition, l'un des meilleurs ouvrages de ce peintre éminent; enfin une *Descente du Sauveur aux limbes*, par le Bronzino, qui passe pour son chef-d'œuvre, et que l'on range parmi les productions classiques de l'art.

L'école vénitienne occupe aussi deux salles entières. Titien y règne comme de coutume. Deux précieuses *Saintes Familles;* une *sainte Catherine martyre*, sous les traits de laquelle il a représenté la belle reine de Chypre, Catherine Cornaro; une dame à demi nue qu'on appelle *la Flore*,

parce qu'elle tient des fleurs à la main; deux magnifiques portraits du duc d'Urbin, Francesco della Rovere, et de la duchesse sa femme; enfin le portrait du sculpteur Sansovino : voilà sa part dans les salles de Venise. Il faut y ajouter l'esquisse de la *Bataille de Cadore*, entre les troupes de l'Empire et celles de la République; esquisse d'autant plus précieuse, que le tableau qu'elle servait à préparer, destiné au palais des doges, a péri dans un incendie. Le maître, ou du moins le précurseur de Titien, quoiqu'il fût du même âge, Giorgion (Giorgio Barbarelli), est représenté par un *Moïse* dans l'épreuve des charbons ardents, un *Jugement de Salomon*, une *Allégorie mystique*, et le portrait d'un chevalier de Malte d'une vigueur et d'une beauté merveilleuses. Après ces deux chefs de l'école vénitienne, précédés pourtant par Bellini, dont le Musée possède un admirable *Christ mort*, peint tout entier dans le clair-obscur, viennent Tintoret, Paul Véronèse, Sébastien del Piombo, Morone, Paris Bordone, les deux Palma, les trois Bassano (Francesco, Giacomo et Leandro da Ponte), Pordenone, etc., que l'on peut apprécier dignement sur de précieux échantillons.

Une cinquième salle, désignée sous le nom de *Peintres italiens*, renferme pêle-mêle des ouvrages de toutes les écoles, même de Florence et de Venise, qui ont cependant leurs salles particulières. Dans cette réunion confuse, dont le désordre n'est pas d'ailleurs justifié par le mérite des œuvres, on trouve, à côté des noms de Titien ou de Véronèse, ceux des Bolonais Carrache, Guide, Dominiquin, Guerchin, Albane, Caravage, ceux du Milanais Luini, des Napolitains Salvator Rosa et Luca Giordano. Ce qui m'a paru le plus précieux dans cette pièce, c'est un portrait d'homme inconnu, d'une exécution médiocre, mais qui est l'un des ouvrages extrêmement rares de cet Antonello degli Antoni da Messina qui alla, vers 1445, acheter de Jean de Bruges la communication de son procédé, en échange d'un grand

nombre de dessins italiens, et qui en rapporta la première connaissance à ses compatriotes.

D'autres petites salles, vrais cabinets d'amateurs, renferment un grand nombre de tableaux des écoles flamande et hollandaise. Là sont à peu près tous les noms célèbres parmi les peintres que les Italiens, en retournant le surnom qu'ils reçoivent de nous, appellent *ultramontains*, Hemling, Albert Durer, Holbein les Téniers, les Breughel, Jordaens, Paul Brill, Peter Neefs, les Ostade, Gérard Dow, Terburg, Metzu, Mieris, Scalken, Polemburg, les Ruysdael, Wouvermans, etc., sans compter Rubens et Van-Dyck, qui s'y trouvent aussi représentés par plusieurs petites compositions. Rembrandt manque seul au catalogue; je ne parle point d'Hobbema, qu'on ne trouve presque nulle part. Une chose m'a singulièrement choqué dans cette longue nomenclature: c'est de voir figurer parmi ceux de l'école flamande le nom de notre Claude le Lorrain. Eh quoi! messieurs les Italiens, vous nous donnez généreusement, un peu plus loin, dans le catalogue de l'école française, Philippe de Champagne, qui est né en Flandre, et vous nous ôtez Claude Gelée de Lorraine! Vous êtes assez riches, et n'avez pas besoin de nous l'envier. Laissez-nous, pour l'honneur de notre pays, ce grand peintre que, pour l'honneur du vôtre, on a nommé le Raphaël du paysage, et qui ressemble, en effet, à votre Raphaël, en ce que sa nature aussi est poétique, grandiose, idéale, plutôt vraisemblable que vraie, non copiée d'un point de vue réel, mais d'un rêve de l'artiste, et plus belle d'habitude que la nature même, précisément comme les Vierges du divin jeune homme, qui, sans sortir des proportions de la femme, n'ont pourtant pas de modèles dans la race humaine.

Le musée de Florence possède de Claude un ouvrage très important, qui fut fait exprès pour les Médicis. C'est une marine au soleil couchant, avec des vaisseaux, un môle, des

palais à colonnes, éclairés par les derniers feux du jour, sujet qu'il affectionnait tant, dont personne ne lui a donné le modèle et que nul n'a osé répéter après lui. L'un des palais, à droite, est la *Villa Medici* de Rome, et les armes de cette famille, répétées de l'autre côté sur un cadran d'horloge, montrent assez à qui fut destiné le tableau. Peut-être est-ce à cette circonstance que Florence en doit la conservation, car les ouvrages de Claude, qui furent faits presque tous en Italie, sont restés en très petit nombre dans cette contrée. Londres seule en renferme assurément dix fois plus que toutes les capitales italiennes.

L'école française, à laquelle il faut restituer ce beau Claude, compte encore, dans le musée *degl' Uffizi*, deux tableaux de Nicolas Poussin, que je crois pouvoir appeler le plus grand de nos peintres d'histoire, et qui, de même que le paysagiste, né en France, vécut et mourut à Rome. Ce sont un *Thésée à Trézène*, soulevant devant sa mère Éthra la pierre énorme qui couvrait l'épée de son père Égée, et une *Vénus avec Adonis.* Celui-ci, composition charmante, est d'un coloris bien rare pour la finesse et la conservation. Ils sont entourés de quelques morceaux de Jouvenet, Valentin, Mignard, Jacques Courtois (le Bourguignon), Sébastien Bourdon, Joseph Vernet, etc.

Ces dernières salles, je le répète, ne sont pas plus importantes que certains cabinets d'amateurs exclusifs, qui se font une occupation et un point d'honneur de réunir les principaux noms de telle ou telle école qu'ils affectionnent par dessus les autres. Mais voici que la galerie de Florence reprend bientôt sa supériorité sur toutes les collections particulières. Deux salles, parmi lesquelles une de ses plus vastes, sont remplies de la base au faîte par des portraits de peintres de toutes les époques et de toutes les écoles, faits en grande partie, comme des autographes, par les maîtres mêmes dont ils conservent les traits; leur nombre, si je les ai bien comptés,

s'élève à plus de trois cent quatre-vingts. Est-il besoin de faire sentir le prix inestimable d'une telle collection, l'intérêt puissant qu'elle inspire, l'espèce de recueillement religieux, de piété véritable, que l'on éprouve à la vue de tous ces hommes illustres, qui ont habité des contrées diverses, vu des temps autres, parlé des langages différents, mis en usage des procédés opposés, qui ont été rivaux de pays, d'écoles, de manières, de personnes, mais qu'a tous réunis la sainte fraternité de l'art, dont ils sont les plus nobles représentants, dont leurs noms forment les plus glorieux emblèmes ? Ce fut le cardinal Léopold, des Médicis, qui commença à rassembler cette collection unique. Il avait acquis plusieurs portraits de peintres antérieurs à son époque ; il invita les plus célèbres parmi ceux qui vivaient de son temps à lui envoyer aussi leurs portraits, et l'habitude de cet envoi, continué après sa mort jusqu'à nos jours, a successivement grossi les richesses de la *Salle des Peintres*, dont il a fallu déjà doubler le local. La statue en marbre de son fondateur s'y voit dans une niche près de la célèbre et admirable urne antique, appelée *Vaso Mediceo*, dont les bas-reliefs représentent le *Sacrifice d'Iphigénie*. Des branches de vigne, sculptées sur les bords supérieurs du vase, tandis que des feuilles d'acanthe en enveloppent le pied, indiquent que ce vase n'était point, malgré sa forme, une urne véritable, une urne funéraire, mais ce que les Grecs nommaient un *cratère*, parce qu'on y préparait le mélange de vin et d'eau nommé *crasis*, qui servait aux repas. C'est dans cette espèce de réservoir qu'allaient puiser les échansons pour donner à boire aux convives, qui étaient assis à peu de distance les uns des autres, mais ayant chacun sa petite table devant lui (1).

Le plus ancien portrait de l'école florentine que possède

(1) Voir les *Illustrazioni dei monumenti della galeria Borghese*, par Visconti.

la collection *degl' Uffizi* est celui de Masaccio. Il est fâcheux de n'y pas trouver ceux de Giotto et de Cimabuë. C'est une lacune que Florence, leur patrie, devrait essayer de combler à tout prix, ce qui est possible, puisque les portraits de ces deux antiques fondateurs de l'école existent ailleurs, et sont connus. Mieux vaudraient, pour leurs noms, de simples copies que des cadres vides. L'ordre de placement est judicieux. C'est à peu près celui des dates, des époques, tout en réservant néanmoins les meilleures places aux tableaux que rend supérieurs, soit le nom du peintre plus éminent qu'ils représentent, soit leur exécution plus belle. Raphaël, par exemple, est dans le centre bien éclairé d'un panneau, à une place d'honneur, ayant au-dessus de lui son maître Pérugin, au-dessous Jules Romain, son meilleur élève. Outre ces trois portraits, ceux qui me semblent mériter, par la beauté de l'exécution, le plus d'attention et de faveur, sont, dans l'école florentine, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Andrea del Sarto et Christoforo Allori, auxquels on peut joindre le Parmigianino (Francesco Mazzuola); parmi les Vénitiens, Giorgion, Titien et Tintoret; parmi les Bolonais, Annibal Carrache, Dominiquin, Guide, Guerchin, Carlo Dolci; parmi les Flamands, Jordaens, Rembrandt, Gérard Dow. Quant aux Espagnols, ils ne sont représentés que par le Valencien Ribera, que les Italiens veulent à toute force, en le faisant naître à Gallipoli, mettre au nombre des peintres napolitains, et par deux portraits de Velazquez, fort beaux, dont l'un est certainement du pinceau de ce maître. Le second peut être une répétition faite dans son atelier. La présence de Velazquez dans cette collection s'explique par les deux voyages qu'il fit en Italie, l'un sur le conseil de Rubens, l'autre sur l'ordre de Philippe IV, et pour rapporter à ce prince des tableaux, des statues, des médailles. Quant aux Espagnols qui n'ont point quitté leur pays, même les plus fameux, Murillo, Alonzo Cano, Zurbaran, Moralès, etc., on

les cherche vainement au milieu de cette foule. C'est encore une lacune, et que l'on peut remplir aisément. De tels noms sont nécessaires dans une telle collection, et leur absence nuit plus que ne peut servir la présence d'un nombre centuple de médiocrités, par exemple, de tous ces peintres et peintresses du dix-huitième siècle, oubliés déjà, et qui, par le don de leurs portraits à la galerie de Florence, ont trouvé l'ingénieux moyen de se rendre immortels.

Entrons enfin dans la *Tribuna*.

C'est le nom que l'on donne à la plus vaste, la plus ornée, la plus importante salle du musée *degl' Uffizi*, vrai sanctuaire de l'art, où sont réunies face à face les plus précieuses reliques de la statuaire des anciens et les plus admirables œuvres de la peinture des modernes, parmi celles que possède ce riche musée.

La *Tribuna* est une salle octogone, d'un diamètre de vingt et un pieds, ayant la forme d'une coupole, et qu'éclairent de hautes fenêtres, garnies de rideaux, dont la disposition bien entendue répand une lumière égale et suffisante sur tous les objets. Elle fut ajoutée par l'architecte Buontalenti à la galerie que Vasari avait élevée précédemment. Les arabesques en nacre de perles, dont Poccetti orna le dôme, et un pavé de marbre, sinon d'un goût très pur, au moins d'une riche matière, complètent sa supériorité sur toutes les autres salles. C'est à ces circonstances qu'elle a dû l'honneur d'être choisie pour rassembler, en un si petit espace, tant de chefs-d'œuvre dont le nom remplit le monde.

Le plus célèbre morceau de sculpture est la *Vénus* dite *de Médicis*. Elle fut trouvée, vers le milieu du quinzième siècle, à Tivoli, dans la *villa Adriana*, avec plusieurs autres statues grecques. Elle était alors brisée en treize endroits, au cou, au milieu du corps, aux cuisses, aux genoux, au-dessus des pieds. Mais il fut aisé, les ruptures étant régu-

lières, de rajuster tous ces morceaux. Néanmoins on se crut obligé de restaurer entièrement le bras droit dans toute sa longueur, et le bras gauche jusqu'au coude. On eût mieux fait mille fois de la laisser mutilée comme notre *Vénus de Milo*, et d'abandonner à l'imagination du spectateur le soin de la compléter. Ces restaurations, quoique exécutées avec intelligence et bonheur, se font cependant bien reconnaître, et présentent, surtout dans les mains, une sorte de gaucherie maniérée qui n'est pas dans le reste de l'ouvrage antique. Cette Vénus fut apportée à Florence vers 1680, sous le pontificat d'Innocent XI et le gouvernement de Cosme III. Ce fut alors qu'elle prit le nom qui lui est resté.

Petite et mignonne, comme on sait, car elle n'a pas tout à fait 4 pieds 10 pouces de l'ancienne mesure française, la Vénus de Médicis passe pour le modèle des proportions de la femme, comme l'Apollon du Belvédère pour le modèle des proportions de l'homme. Le travail est d'ailleurs si parfait, la tête si belle, le corps si gracieux, tous les détails si fins, et l'ensemble si plein de charmes, que l'on n'aurait point manqué d'attribuer cette statue aux plus célèbres sculpteurs antiques, à Phidias, Praxitèles, Polyclète ou Scopas, par exemple, si une inscription gravée sur sa base, et fidèlement copiée, dans le quinzième siècle, de l'inscription primitive, n'apprenait qu'elle est due au ciseau de Cléomène, fils d'Apollodore, Athénien. Peut-être, au lieu du nom de Cléomène, fallait-il lire celui d'Alcamène, Athénien aussi, et le plus grand statuaire grec entre Phidias et Praxitèles, duquel Pline (*lib.* 34, *cap.* 8) cite une fameuse Vénus qui était à Rome de son temps. Sinon, c'est un artiste inconnu, que Pausanias ne nomme pas une seule fois dans tout son livre, et que cette œuvre seule nous a révélé. Elle suffit, du reste, pour le placer au premier rang, car si les copies et le moulage ne l'avaient pas répandue avec profusion, la Vénus de Cléomène mériterait assurément qu'on fît, pour

l'admirer, le voyage de Florence, comme on allait jadis de toute la Grèce au temple de Gnide admirer la Vénus de Praxitèles, celle de qui l'on disait qu'elle était parmi les Vénus ce que Vénus est parmi les déesses, et chez qui le sentiment, l'expression de la vie éclataient avec tant de vérité, qu'Ovide affirmait que si elle restait sans mouvement, c'était parce que la majesté divine lui commandait l'immobilité.

Virginis et vera facies, quam vivere credas,
Et, si non obstet reverentia, posse movere.

On attribue au même sculpteur, à Cléomène, mais sans autre preuve qu'une certaine similitude dans le style et l'exécution, un autre chef-d'œuvre de la galerie *degl' Uffizi*, presque aussi célèbre que la Vénus, le petit Apollon, haut de quatre pieds, qu'on appelle l'*Apollino*. Celui-ci a sur la Vénus l'avantage d'être entièrement composé de morceaux antiques, avantage bien rare et d'un prix inestimable. Si l'Apollon du Belvédère peut être justement appelé le modèle du sublime, l'Apollino mérite également d'être appelé le modèle du gracieux. Cette réflexion, que le judicieux Mengs a consignée dans ses Œuvres (tom. 2, page 47), est aussi la première qui vienne à l'esprit de l'observateur. L'attitude pleine de désinvolture et d'abandon, le mouvement svelte et délié, les formes charmantes, l'expression de tête riante et d'une finesse un peu maligne, tout concourt à faire de l'Apollino la plus gracieuse figure qui puisse apparaître à l'imagination créatrice du statuaire. Le travail du ciseau n'est pas moins achevé. On doit admirer surtout l'exécution de la chair, de la peau, qui sont rendues avec une délicatesse, une *morbidezza*, comme disent les Italiens, capable de faire illusion. C'est ce procédé que semble avoir imité Canova dans la belle exécution de sa *Madeleine*.

L'*Apollino* n'est à la galerie de Florence que depuis 1780. Il y avait été dès longtemps précédé par le *Faune*, morceau

du meilleur siècle de la statuaire grecque, dont Michel-Ange retoucha les bras et la tête, mais avec tant de bonheur et de goût, que cette restauration n'est pas appréciable, et que l'œuvre entière semble de la même main. Ce Faune, entièrement nu, que Maffei regarde comme l'une des plus belles statues que nous ait léguées l'antiquité, et que l'on attribue communément à Praxitèles, sans autre garantie cependant que la perfection même du travail, est représenté jouant, avec les mains, des *crotales*, ou petites cymbales grecques, et, avec le pied droit, du *scabile*, petit instrument formé par un soufflet, et qui rendait un son assez semblable à celui de ces chiens ou de ces oiseaux de bois dont s'amusent les enfants. Il est, comme tous les Faunes, gai, vif, plein de pétulance et de légèreté.

Près de lui se trouve le fameux groupe des *Lutteurs* (*la Lotta*). Son mérite principal, comme celui du Laocoon, est de représenter avec une précision parfaite, non plus le corps humain à l'état d'immobilité, mais des corps en mouvement, de représenter la tension des muscles, le gonflement des veines, tous les phénomènes de la force active, tous les efforts du combat. Sous ce rapport, le groupe des *Lutteurs* peut défier l'observrtion du plus sévère anatomiste, comme il peut défier le jugement de l'artiste le plus difficile pour la précision du dessin et l'élégance des lignes, dans cet enchevêtrement de membres que présentent deux hommes aux prises. L'expression d'ailleurs ne manque pas plus que l'exactitude anatomique. La tête du vaincu, qui est de l'antique pur, offre bien, dans son œil morne, dans ses traits stupéfaits et convulsifs, le dépit, le chagrin, la fureur impuissante, tandis que la tête du vainqueur, quoique terminée par des retouches modernes, respire toute la satisfaction, tout l'orgueil de la victoire.

Reste une figure difficile à nommer, dont nous avons une copie en bronze dans le jardin des Tuileries. C'est un

homme au visage commun et grossier, au front déprimé, à la chevelure courte et rude, dont l'attitude gênée ne le présente ni assis, ni à genoux; qui est accroupi devant une pierre sur laquelle il aiguise son couteau. Les Italiens l'appellent l'*Arrotino;* mais nous lui avons donné plusieurs noms, le *Rémouleur*, le *Rotateur*, et aussi l'*Espion*, parce que sa tête tournée et son regard en l'air semblent exprimer que son attention se porte sur toute autre chose que son action manuelle. Les uns ont vu dans cette figure un Cincinnatus, d'autres un Manlius Capitolinus, d'autres Milicus ou Accius Navius; ceux-là prétendent que c'est l'esclave qui découvrit la conspiration des fils du premier Brutus pour rétablir les Tarquins; ceux-ci que c'est l'esclave qui surprit la conjuration de Catilina. Mais toutes ces suppositions sont tombées devant l'évidence. Parmi les pierres gravées de la collection actuelle du roi de Prusse, il en est une, décrite par Winckelmann, qui représente le supplice de Marsyas. Devant le condamné, déjà lié à l'arbre, se trouve la figure, exactement semblable à l'*Arrotino*, du Scythe qui fut chargé d'écorcher le malheureux rival d'Apollon. On retrouve le même personnage, ayant la même attitude, dans toutes les représentations de l'histoire de Marsyas, dans un bas-relief de l'ancien Saint-Paul hors des murs, à Rome, dans un autre bas-relief de la galerie Borghèse, et sur le revers de plusieurs médailles antiques. Il est hors de doute, comme l'affirme l'antiquaire Zannoni, dans ses *illustrazioni* de la galerie de Florence, que le Rémouleur, le Rotateur, l'Espion, le Cincinnatus, l'esclave surprenant le secret des conjurations, tous ces personnages enfin ne sont autres que le Scythe qui écorcha Marsyas.

Ces excellentes statues antiques, au centre desquelles siége la Vénus de Médicis, sont rangées face à face, et comme en rond, sous la rotonde de la *Tribuna*. Les tableaux, suspendus aux murailles, forment autour d'elles un

cercle plus vaste. J'aurais désiré, je l'avoue, qu'il y en eût un moindre nombre, pas plus, au besoin, que de statues, mais que tous eussent pu lutter également de mérite et de célébrité avec ces admirables restes de l'art antique. Au lieu de cela, bien des morceaux, comme tant d'hommes, hélas! dans la société, sont au-dessous de leur place, en ce sens qu'ils ne répondent pas suffisamment à l'honneur qu'on leur a fait en les introduisant dans la *Tribuna*. Pourquoi, par exemple, un Schidone très enfumé et presque invisible? pourquoi un Domenico de Paris Alfani, peintre qui n'est guère connu que pour avoir été condisciple de Raphaël sous le Pérugin? pourquoi un Clovis Carrache, que ce nom de famille écrase? Voilà pour les noms propres. Il en est ainsi de certains tableaux de maîtres. Assurément Jules Romain, Guide, Guerchin, Ribera, méritent bien l'entrée du sanctuaire. Mais les œuvres qui les y représentent sont-elles au niveau de la renommée de leurs auteurs et de la célébrité du lieu? Connaîtra-t-on bien Jules Romain par sa pauvre *Madone*, Guide par sa *Vierge* à mi-corps, Guerchin par son *Endymion endormi*, Ribera par son *Saint Jérôme* écoutant la trompette miraculeuse? non; il faudra qu'on aille retrouver ces maîtres à Rome, à Bologne, à Naples. Pour Guerchin, il suffisait de sa *Sibylle Samie*, bien supérieure à l'*Endymion*, et dans laquelle éclate sa merveilleuse entente du clair-obscur; pour les autres, il valait mieux qu'ils fussent tout à fait absents.

Parlons des grands noms dignement représentés.

Des écoles étrangères, il n'y a qu'Albert Durer, Lucas de Leyde, Van-Dyck et Rubens. Ils ont là, le premier, une *Adoration des Rois* du plus haut style; le second, un beau *Christ couronné d'épines;* le troisième, deux magnifiques portraits, celui de Charles-Quint, à cheval, auquel un aigle apporte la couronne de laurier, et celui d'un personnage, vu

presque jusqu'aux pieds, que l'on croit être Jean de Montfort; le quatrième, enfin, une vigoureuse et brillante allégorie représentant Hercule entre Vénus et Minerve, ou la Force entre le Vice et la Vertu, c'est-à-dire cette allégorie qu'on trouve dans Xénophon, et que Socrate racontait à Aristippe pour l'encourager à l'étude de la sagesse.

L'école florentine est naturellement la mieux dotée parmi les écoles italiennes. Après un très bon tableau du Pérugin, qui représente le sujet favori de son temps, une *Madone* assise entre quelques bienheureux, dans une sorte de temple ou composition architecturale ouverte sur la campagne, il faut citer, pour marcher à peu près par ordre de dates, une bien précieuse curiosité : un tableau de chevalet, peint par Michel-Ange. Je n'en ai vu que deux, au moins authentiques, dans toute l'Italie. Celui-ci réunit, dans une forme ronde, la Vierge agenouillée qui présente, par-dessus son épaule, l'enfant Jésus à saint Joseph, et, sur les derniers plans, des figures nues comme sortant du bain. Il fut fait pour un certain gentilhomme de Florence nommé Agnolo Doni, lequel, ayant d'abord trouvé trop élevé le prix fixé par Michel-Ange (70 écus), s'empressa d'en donner le double, que lui demanda fièrement l'auteur, dans la crainte que celui-ci n'augmentât encore la valeur de son œuvre. On sait que Michel-Ange faisait profession de n'estimer que la fresque, et de mépriser la peinture de chevalet. « C'est, disait-il, une occupation de femme. » On aurait pu, quand il conseillait ainsi de l'abandonner, lui répondre comme au renard qui a la queue coupée :

Mais tournez-vous, de grâce, et l'on vous répondra.

Le fait est qu'il n'a pas réussi dans ce genre. Bien que Vasari cite ce tableau dans la galerie *degl' Uffizi* comme l'un des plus beaux parmi le petit nombre de ceux qu'a laissés Michel-

Ange, il ne faut y chercher cependant, ni la simplicité de la composition, ni le moelleux de la touche, ni l'expression fine et gracieuse. C'est un sujet tourmenté, un pêle-mêle de têtes et de bras, du plus hardi dessin sans doute, et même d'une grande finesse d'exécution, mais auquel ses contours durs et son coloris sec enlèvent tout charme et tout agrément.

Comme Michel-Ange, si grand à la chapelle Sixtine, est terrassé, est écrasé dans la *Tribuna* par son jeune rival! Cette salle réunit six ouvrages de Raphaël, que l'on peut ranger ici dans l'école florentine, puisqu'il en est sorti pour fonder l'école romaine. Par une heureuse rencontre, ils sont de ses trois manières (lesquelles, à vrai dire, ne sont qu'un progrès plus marqué dans une seule et même manière) et montrent ainsi les commencements, la marche et la perfection de cet incomparable génie, que la mort seule empêcha d'arriver à une perfection plus grande encore. De sa première manière, il y a le portrait d'une dame florentime inconnue, vue à mi-corps, assise, et qui est peinte dans le goût de Léonard de Vinci, avec la même finesse, mais avec plus de timidité. De la seconde manière, il y a deux *Saintes-Familles*, toutes deux composées seulement de la Vierge et des deux enfants, toutes deux sur bois avec des fonds de paysages. L'une, connue sous le nom de la *Vierge à l'oiseau* ou *au Chardonneret* (*la Madonna del Cardellino*), fut faite pour un certain Lorenzo Nasi, et à Florence, lorsque Raphaël y vint, attiré par la réputation de Léonard. Ce tableau faillit périr sous un éboulement du Monte-Giorgio, qui engloutit la maison de Nasi. Mais on en retrouva les fragments, qui purent être rajustés. Je puis me dispenser de parler longuement de cette composition ravissante, où l'on voit la Vierge assise, un livre à la main, tandis que l'enfant Jésus, debout entre ses jambes, et le pied sur son pied, présente un oiseau à son jeune ami saint Jean avec cet ineffable regard de sainte affection

que Raphaël lui a quelquefois prêté. Elle est en effet bien connue par la gravure. L'autre *Sainte-Famille*, qui n'a, que je sache, aucun nom particulier, est plus étudiée peut-être, et d'une composition plus vive, plus animée; les têtes, surtout celles des deux enfants, ont une grâce et une vérité parfaites; et pourtant ce tableau est moins attrayant que l'autre, qui, plus simple et plus modeste, est d'un effet vraiment enchanteur.

De la troisième manière de Raphaël sont ses trois autres ouvrages, *Saint-Jean dans le Désert*, les portraits de *Jules II* et de la *Fornarina*. Le *Saint Jean*, dont l'unique défaut est peut-être une trop grande jeunesse, est très connu, parce qu'il en fut fait plusieurs répétitions dans l'atelier de Raphaël, et si bonnes, que l'on a longtemps mis en doute quel était le véritable original. Mais une circonstance matérielle, jointe à son éclatante bauté, décide la question pour le *Saint-Jean* de la *Tribuna*. C'est qu'il est sur toile, et toutes les répétitions sur bois. Or, l'on sait que le *Saint-Jean* primitif, destiné au cardinal Colonna, qui en fit cadeau à son médecin Giacomo da Carpi, des mains duquel il passa dans la galerie Médicis, fut peint sur toile. Tout le détail du tableau répond, d'ailleurs, à cette démonstration. Quant aux deux portraits, celui d'un pape et celui d'une courtisane, ils pourraient être surpris de se trouver ensemble, s'ils n'étaient rapprochés et comme apparentés par l'égal mérite de l'exécution. Le portrait de *Jules II*, dont il existe aussi plusieurs répétitions, dans la galerie du palais Pitti, au musée de Naples et à la *National-Gallery* de Londres, est d'une conservation, d'une vivacité de coloris, qui semblent incroyables après plus de trois siècles. Pour le portrait de la *Fornarina*, fait à l'époque et dans le style de l'admirable *Suonatore di Violino*, que nous trouverons à Rome, c'est encore une de ces œuvres étonnantes que nulle description, nul éloge ne peuvent suffisamment faire connaître et apprécier.

On a cependant quelque déplaisir à voir le visage si frais, les traits si riants, si pleins de vie et de santé de cette beauté funeste dont l'amour égoïste et jaloux abrégea, dit-on, les jours précieux du plus grand des peintres, que la médecine, plus aveugle encore que l'amour, acheva de jeter au tombeau. (1) La *Fornarina* est représentée dans un costume assez bizarre : vêtue à peu près comme une bacchante, elle porte sur l'épaule gauche une peau de panthère, la même que Raphaël peignit dans le *Saint-Jean* et dans le tableau de la *Madonna dell' Impannata.* A l'époque où Vasari écrivit son livre, le portrait de la Fornarina appartenait à Matteo Botti, *guarda-robba* du grand-duc Cosme 1[er], auquel il le laissa par testament.

La *Tribuna* ne possède rien de Léonard de Vinci ; mais un tableau qui lui fut longtemps attribué, et qui est de son éminent élève Bernardino Luini, représente honorablement son école ; c'est une *Hérodiade* à mi-corps, recevant de la main du bourreau la tête de saint Jean-Baptiste. Je crois avoir fait un suffisant éloge de ce tableau et de son auteur, en disant qu'on l'avait longtemps cru de Léonard. Les deux autres grands Florentins, Fra Bartolommeo della Porta et Andrea del Sarto (Andrea Vannucci), que nous aurons occasions de mieux apprécier dans la galerie du palais Pitti, ont ici de simples échantillons, mais dignes de noms si célèbres. Les prophètes *Job* et *Isaïe*, par Fra Bartolommeo, sont peints dans la grande manière de son *Saint-Marc*, sans l'égaler pourtant. Quant à la *Madone* d'Andrea del Sarto, qu'il a représentée sur un piédestal entre saint François et saint Jean-l'Évangéliste, c'est un des plus parfaits ouvrages de ce peintre éminent, où l'on peut admirer, d'une part, la composition toujours harmonieuse, l'expression des têtes, la grâce

(1) Raphaël fut tué par une saignée pratiquée dans une fièvre d'épuisement.

des attitudes ; de l'autre, la finesse du pinceau, la transparence des couleurs, la merveilleuse perfection du clair-obscur. On peut citer encore comme sortant de l'école florentine, un *Massacre des Innocents*, vaste composition réunissant plus de soixante-dix figures en différents groupes, peinte par Daniel de Volterre, élève et imitateur de Michel-Ange, par lequel il fut souvent aidé.

Passons aux autres écoles. Corrége, dont nous avons trouvé les plus grandes compositions au musée de Parme, a quatre ouvrages dans la *Tribuna* : une *Tête d'Enfant* presque colossale, étude peinte sur papier ; une *Tête de saint Jean-Baptiste* dans le bassin ; une *Vierge en Égypte*, tenant l'enfant Jésus, charmant petit tableau qu'il fit à vingt ans pour l'église des Franciscains de Parme, qui le lui payèrent cent ducats ; enfin une autre *Vierge adorant l'Enfant Jésus*, présent d'un duc de Mantoue à Cosme II de Médicis. Ce dernier ouvrage, le plus important des quatre, rappelle bien toute la beauté d'expression, toute la tendresse de sentiment, toute la fraîcheur de coloris, qui distinguent Corrége. Il est, d'ailleurs, remarquable par un détail assez bizarre ; la même draperie qui enveloppe le corps de la Vierge, lui sert aussi de coiffure par l'un des bouts, tandis que sur l'autre bout est couché l'enfant Jésus, de sorte qu'il serait éveillé par le moindre mouvement de la tête de sa mère. Cette circonstance, un peu puérile peut-être, semble expliquer l'immobilité des personnages, et donne au spectateur comme une sorte d'anxiété qui n'est pas sans charme. Après Corrége viennent deux de ses imitateurs, le Parmigianino et Baroccio, pour lesquels, je l'avoue, je ne professe pas une admiration bien vive, parce qu'ils ont outré, le dernier surtout, ce que le style de leur maître a de maniéré et de mignard, sans l'avoir égalé, même de loin, dans ses qualités merveilleuses.

L'école vénitienne n'a pas de nombreux représentants

dans la *Tribuna.* Rien de Bellini, rien de Tintoret, rien de Sebastiano del Piombo; un seul Paul Véronèse, la *Madone* et le *Bambino,* entourés de saint Jean, de saint Joseph et de sainte Catherine, ouvrage important, quoique les figures soient à mi-corps, et qui méritait une meilleure place que le dessus de la porte; mais en revanche, trois morceaux de Titien, et du premier ordre. D'abord, ses deux *Vénus*, placées face à face, et dont la réunion augmente encore le prix. Elles sont bien connues par des copies et des gravures. L'une, qui est un peu plus grande que nature, et derrière laquelle se tient debout un Amour, s'appelle improprement la *Femme de Titien*, car, quoique père de deux fils qu'il eut dans sa vieillesse, il ne fut, je crois, jamais marié. L'autre, qui représente, à ce qu'on suppose, la maîtresse d'un duc d'Urbin ou de l'un des Médicis, est connue en France sous le nom de la *Vénus au petit chien.* Toutes deux sont entièrement nues, et peintes de cette touche vigoureuse et tendre dont Titien seul eut le secret. La dernière, cependant, supérieure à l'autre par la finesse du dessin, le charme de l'attitude, la beauté du visage où respire la volupté, jouit à juste titre d'une plus grande renommée. Il y avait une difficulté immense à peindre ce corps de femme, dont la vie seule colore un peu la blancheur, étendu sur un drap blanc, en avant d'un fond éclairé, lumineux, n'ayant enfin autour de lui nul contraste, nul repoussoir. Titien s'est joué à plaisir d'une telle difficulté, et sa Vénus mérite de tous points qu'on la nomme, comme fait Algarotti, la rivale de la Vénus de Médicis. Au-dessous d'elle se trouve un excellent et magnifique portrait du cardinal Beccadelli, que Titien peignit à Venise en 1552, lorsque ce prélat y vint en qualité de nonce du pape. L'artiste était alors dans sa soixante-quinzième année; mais, comme il peignit encore vingt ans plus tard, c'est presque un ouvrage de jeunesse.

Les Bolonais ne sont pas plus nombreux que les Vénitiens.

Une *Bacchante* d'Annibal Carrache, un beau portrait du cardinal Agucchi, de Dominiquin, et un *Saint-Pierre devant la croix*, de Lanfranc, avec les ouvrages de Guide et de Guerchin que j'ai déjà cités, forment toute la part de l'école bolonaise. Que l'on y ajoute trois tableaux du vieux Mantegna, une *Circoncision*, une *Adoration des Rois*, une *Résurrection*, tous trois peints dans un grand style, avec sa patience et sa correction ordinaires, et l'on aura le catalogue complet de cette célèbre collection de la *Tribuna*, l'une des plus riches, assurément, et des plus admirables qu'il y ait au monde.

LA GALERIE DU PALAIS PITTI.

§ 2.

Le palais Pitti, que sa riche galerie rend célèbre dans le monde entier, est curieux encore par son origine et par sa forme, aussi singulières l'une que l'autre. Ce fut un simple commerçant florentin, Luca Pitti, qui, vers 1440, eut l'idée de se bâtir une habitation plus belle que le palais du gouvernement (le *palazzo vecchio*). A la vérité, il se ruina dans cette entreprise un peu folle, qui fut achevée avec les dons volontaires de ses confrères, les marchands de Florence. Leonor de Tolède ayant acheté ce palais de Bonaccorso Pitti, moyennant 9,000 florins d'or, l'apporta en 1549 aux Médicis, qui, depuis lors, y établirent leur résidence; et la dynastie autrichienne, qui les a remplacés dans le gouvernement de la Toscane, les remplace aussi comme hôtes du palais. Cet édifice singulier fut bâti sur les dessins du grand Brunelleschi. L'Ammanato y ajouta la belle cour intérieure, et, dans le dix-septième siècle, Giulio Parigi éleva les deux ailes qui

donnent maintenant à la façade du palais un développement d'environ cent soixante mètres. Cette façade est construite, non pas en pierre de taille, ce mot serait bien insuffisant, mais en blocs énormes, taillés à bossage, dont plusieurs dépassent huit mètres de long. C'était, dans le moyen âge, le genre de constructions de Florence, la ville aux guerres intestines, où chaque maison devait être une citadelle. Mais ce genre est encore exagéré daus le palais Pitti, ce qui lui donne l'air d'un édifice étrusque, ou même d'une construction cyclopéenne, et l'on est étonné de voir, dans cette muraille, que les siècles auraient dû mettre en ruine, des fenêtres modernes, ornées de balustrades et de rideaux. En somme, c'est la plus belle forteresse que puisse habiter un souverain de notre époque.

Dans la cour et le jardin, qu'on appelle *Boboli*, se trouvent plusieurs beaux morceaux de sculpture, dus aux ciseaux renommés de Jean Bologne, de Baccio Bandinelli, et même de Michel Ange, qui a quatre grandes statues ébauchées aux quatre angles d'une grotte dessinée par Vasari; — dans l'intérieur du palais, la *Vénus* de Canova, belle académie de femme, dont la tête est plus forte, et peut-être aussi plus naturelle que celle des Vénus antiques, mais dont la chair n'offre pas le beau travail de ciseau qui distingue la fameuse *Madeleine* du même statuaire. Il y a aussi, dans les diverses salles, plusieurs œuvres d'art d'un grand prix, et une bibliothèque très importante, puisque le nombre des livres et des manuscrits s'élève peut être à quatre-vingt mille. Mais tout cela n'entre pas précisément daus notre sujet; hâtons-nous d'y revenir.

Le palais Pitti n'a point de galerie proprement dite. Les quatre cent quatre-vingt-dix-huit tableaux qu'il renferme (si j'ai bien compté toutes les listes) sont distribués dans quatorze salons faisant partie de l'habitation du grand-duc, et qu'il veut bien, chaque jour, pendant cinq heures, ouvrir à

tout venant. C'est un genre d'hospitalité dont les étrangers doivent être reconnaissants, et les Florentins aussi, car la ville de ceux-ci n'offre pas un plus grand attrait pour attirer et retenir ceux-là. Il est fâcheux seulement qu'aucun catalogue raisonné de cette collection ne se vende, et n'ait même été dressé. Le visiteur doit se contenter forcément de petites pancartes posées sur les tables des salons, où se trouvent, dans un plan figuratif, les noms des maîtres et de leurs œuvres.

Au lieu de faire passer le lecteur du salon de Vénus dans celui d'Apollon, puis dans ceux de Mars, de Saturne, de l'Iliade, etc., j'aime mieux bouleverser l'ordre de mes notes, supposer que les quatorze salons ne forment qu'une seule pièce, et qu'au lieu d'y mêler et disperser les ouvrages des grands maîtres, on les a réunis par groupes du même nom. Ce sera plus court et plus clair.

Commençons par l'école florentine. La galerie du palais Pitti n'étant qu'une collection particulière, qui s'est formée presque par hasard (lorsque le grand-duc Ferdinand II hérita de la maison de Rovère, d'où était sorti le pape Jules II), et qu'ont successivement agrandie les divers souverains de Toscane, il ne faut pas plus y chercher, dans le fond que dans la forme, les éléments d'un musée public. Ainsi, l'on n'y trouvera rien des plus vieux maîtres de Florence, Cimabuë, Giotto, Fra Angelico, Masaccio, etc. On ne pourra commencer la série de ces maîtres que par un *Ecce homo* de Pollajuolo, une *Épiphanie* de Domenico Ghirlandajo, dont Michel-Ange fut disciple, et une magnifique *Mise au tombeau* du Pérugin. C'est à Florence que le jeune paysan de Pérouse, Pietro Vanucci, vint se mettre dans l'atelier d'Andrea Verocchio, si pauvre alors qu'il couchait dans un coffre, faute de lit; — c'est à Florence qu'il ouvrit à son tour une école qu'illustrèrent (outre Raphaël) le Pinturicchio, Montevarchi, Gerino de Pistoie, le Bacchiacca, le Spagna, enfin cet

Andrea Luigi, d'Assise, surnommé l'*Ingegno*, qu'on appelait, à dix-huit ans, le rival de Raphaël, mais qui devint aveugle avant l'âge des grandes œuvres; — c'est de Florence enfin que l'appela le pape Sixte IV pour lui confier l'ornementation de sa chapelle. Continuons la série, en lui donnant la forme commode d'un catalogue.

Léonard de Vinci. Deux beaux portraits d'homme et de femme. Celle-ci s'appelle *la Religieuse* (la Monaca), parce qu'elle a la tête enveloppée d'un béguin. Avant qu'elle entrât dans la galerie, on disait simplement qu'elle appartenait à l'école de Léonard; depuis que le grand-duc en a fait l'acquisition, les experts ont déclaré qu'elle était de Léonard lui-même. Soumettons-nous à leur décision, car l'ouvrage ne déshonore pas le nom qu'on lui donne. Il y a, de plus, une *Sainte-Catherine*, à mi-corps, qui sort certainement de la même école, et qu'on peut sans injure attribuer à Luini.

Michel-Ange. A propos de la *Sainte-Famille* que possède la *Tribuna*, je disais n'avoir vu, dans toute l'Italie, que deux tableaux de chevalet reconnus pour être de la même main que les fresques de la chapelle Sixtine. Ce second tableau de Michel-Ange, les *Parques*, est dans la galerie du palais Pitti. On y trouve les qualités et les défauts de l'autre : la même hardiesse de dessin, le même fini d'exécution ; puis, la même dureté de contours et la même sécheresse de coloris. Les anciens, qui cherchaient toujours le beau, faisaient des Parques trois jeunes et belles filles, comme des Grâces. Michel-Ange en a fait trois vieilles, un peu de la famille des sorcières, et peut-être est-ce à lui qu'est due cette métamorphose, passée dans la tradition.

Andrea del Sarto. C'est à Florence, et là seulement, que l'on peut connaître et admirer, comme il le mérite, ce grand Andrea Vannucci, que l'on surnomme *del Sarto* parce qu'il était fils d'un tailleur. D'abord apprenti orfèvre, puis successivement élève d'un Giovanni Barile, peintre inconnu,

et de Pietro di Cosimo, — cet homme bizarre, inculte, cynique à la façon de Diogène, que ses œuvres montrent passable coloriste, mais dessinateur incorrect, — Andrea del Sarto, qui n'alla jamais à Rome, comme l'ont prétendu quelques-uns de ses biographes, étudia devant les fresques de Masaccio et de Ghirlandajo, devant quelques peintures de Léonard et quelques dessins de Michel-Ange; et, n'ayant quitté son pays que pour une courte apparition en France, où l'appelait François Ier, il termina, à quarante-deux ans, frappé d'une maladie contagieuse, abandonné de sa femme et de ses amis, une vie que l'on peut dire obscure et misérable pour un talent si vaste et depuis si reconnu. Ces circonstances expliquent comment presque toutes ses œuvres sont restées à Florence.

Le palais Pitti en réunit seize, très importantes pour la plupart. Je citerai d'abord son *Christ au tombeau*, grande composition, et du plus haut style, qui est venue à Paris, sous l'Empire, avec les autres chefs-d'œuvre italiens, et que n'ont point oubliée les amateurs de cette époque; ensuite sa *Dispute de la Sainte-Trinité*, analogue au sujet traité par Raphaël dans les *chambres* du Vatican. Sans vouloir établir aucune comparaison entre ces deux ouvrages, qui ne se ressemblent d'ailleurs que par le nom, je dirai que celui d'Andrea del Sarto me paraît son plus beau titre de gloire, non-seulement au palais Pitti, mais peut-être dans son œuvre entière. Je ne connais rien qui puisse donner une plus haute et plus complète idée de sa composition grandiose et savante, de l'élévation de son style, de sa vigueur d'expression, puis, enfin, de toutes les qualités d'exécution qui font de lui le premier coloriste de l'école florentine. Il faut citer encore, toujours dans cette grande et noble manière, deux *Saintes-Familles*, estimées à l'égal l'une de l'autre, deux *Assomptions* fort ressemblantes par la composition, le style et le travail du pinceau, mais dont la meilleure, à mon avis,

est celle du salon de l'*Iliade*, portant le n° 225 ; enfin, deux *Annonciations*. De celles-ci la plus grande s'éloigne beaucoup des formes ordinaires et traditionnelles; la scène ne se passe point dans l'oratoire de la Vierge et devant son prie-dieu , mais en plein air et devant un palais d'architecture capricieuse. Gabriel n'est pas seul pour accomplir sa mystérieuse mission , deux autres anges l'accompagnent. Aussi Marie, que la vue de témoins contrarie sans doute, prend plutôt l'air prude et revêche qu'humble et résigné ; elle semble dire : « Pour qui me prenez-vous ? » D'ailleurs, elle est trop forte , trop hommasse pour une jeune fille. Ce dernier défaut, plus ou moins commun à toutes les Vierges, à toutes les figures de femmes peintes par Andrea del Sarto, vient sans doute de ce qu'il prenait habituellement pour modèle, pour type, sa propre femme, cette Lucrezia della Fede, belle veuve et coquette , qu'il épousa jeune encore, qui lui fit commettre une grande faute , dont le remords le poursuivit jusqu'au tombeau , celle de gaspiller en folles dépenses l'argent que lui avait confié François Ier pour l'achat de tableaux et de statues, qui enfin le tourmenta toute sa vie, et le laissa mourir dans l'abandon. Il faut citer aussi son portrait , belle et douce figure, un peu triste , un peu souffrante ; et enfin le dernier de ses ouvrages, la *Vierge et les quatre Saints*, que la mort l'empêcha de terminer. Ses élèves , parmi lesquels on compta Vasari et Pontormo , y mirent la dernière main. Ce tableau porte la date de 1540 ; Andrea del Sarto était mort dix ans avant. Nature timide, modeste, naïve, sans ardeur , sans fierté, sans conscience de son mérite, mais « génie plein de bonhomie et de calcul, de souplesse et d'audace, de retenue et d'entraînement, » le *très excellent* Andrea del Sarto, comme l'appelle Vasari, reçut le beau nom de *senza errori*, pour la pureté de son dessin, pour la justesse et la puissance de sa couleur, enfin pour l'harmonie et l'unité de ses compositions, que l'on embrasse aisément d'un regard.

Fra Bartolommeo della Porta. Pour éviter un nom d'une telle longueur, et pour ne point donner à ce maître seulement son prénom, qui le ferait confondre avec l'ancien peintre des premières années du quizième siècle, appelé Fra Bartolommeo della Gatta (ou l'Abbate di San Clemente, peintre, miniaturiste, architecte et musicien), les Italiens le nomment d'ordinaire *il Frate* (le Moine). Ce fut une circonstance singulière de sa jeunesse qui le jeta dans la vie monastique. Étant encore élève de Cosimo Rosselli, ou plutôt des ouvrages de Léonard, son vrai maître, il suivit avec ardeur les prédications du fougeux novateur Fra Geronimo Savonarole, et devint l'un de ses plus ardents disciples. Il brûla même ses études dans l'espèce d'*auto-da-fé* que fit le peuple, un mardi-gras, sur la place du couvent de San-Marco. Lorsque le Luther italien fut obligé de s'enfermer dans ce couvent et d'y soutenir un siége, Bartolommeo était à ses côtés, et il fit vœu, au plus fort du combat, d'entrer dans les ordres s'il échappait à ce danger. En effet, après le supplice de Savonarole, et malgré la douleur de son ami Mariotto Albertinelli, il prit la robe en 1500, dans ce couvent des Dominicains de San-Marco. De là le nom d'*il Frate*, qui remplaça celui de Bartolommeo ou Baccio della Porta, que lui avaient donné ses camarades, parce qu'il demeurait avec ses parents à la porte San-Pietro Gattolino. Il resta quatre années entières sans peindre, et s'il céda enfin à la sollicitation de ses amis, ce fut sous la condition qu'il abandonnerait à son couvent tous les produits de sa peinture.

Les ouvrages du *Frate* que possède le palais Pitti sont au nombre de cinq : un *Christ au tombeau*, placé précisément en face de celui d'Andrea del Sarto, pour qu'on puisse aisément comparer, dans la composition et le faire, les œuvres de ces deux maîtres éminents; un *Jésus ressuscité* au milieu des évangélistes; une *Sainte-Famille*, une *Vierge sur son trône*, entourée de plusieurs saints, vaste toile que Fra

Bartolommeo laissa inachevée, et que termina son élève Bugiardini ; enfin le *Saint-Marc*, qui fut à Paris jusqu'en 1815. Ce *Saint-Marc* colossal, cette figure gigantesque et terrible, qui ressemble sous plusieurs rapports au Père éternel de la création dans les loges de Raphaël, fut fait par le *Frate* pour la façade de son couvent, et parce qu'on l'accusait d'avoir une manière étroite et mesquine. C'est peut-être la plus parfaite expression de force et de puissance qu'ait produite la peinture, comme l'est, dans la statuaire, le *Moïse* de Michel-Ange. Si le palais Pitti possédait encore le *Saint-Sébastien* du même maître (tableau qui fut envoyé en France à François Ier par les moines de San-Marco, parce que les femmes, dit-on, prenaient trop de plaisir à contempler cette belle académie dans leur église), il réunirait les deux chefs-d'œuvre du *Frate*, l'un pour le grandiose imposant, l'autre pour la beauté gracieuse. Au reste, on trouve dans tous ses ouvrages la sévérité et la noblesse du style, l'éclat du coloris, quoiqu'il y ait peut-être quelque abus des teintes rougeâtres, enfin, l'élégance et la vérité des draperies ; car c'est le trait spécial de son talent, et personne avant lui n'avait su, comme dit l'un de ses biographes, mieux accuser le nu sans sécheresse, et donner aux plis autant de souplesse et d'abandon. « Expressif comme Léonard, gracieux comme Raphaël ou Andrea del Sarto, imposant comme Michel-Ange, coloriste presque égal à Titien, inspiré de la science et du sentiment de tous, mais sans servilité, sans efforts, sans affectation et sans écarts » (les annotateurs de Vasari), le *Frate* fut vraiment le résumé de l'art florentin à son époque. Il ne faut pas oublier que Fra Bartolommeo, mort encore jeune, à quarante-huit ans (en 1517), précéda de quelques années Raphaël, avec lequel il échangea des leçons utiles à tous deux ; il ne faut pas oublier non plus que les peintres lui doivent, à ce qu'on dit, l'invention du mannequin à ressort.

Après le *Frate*, nous arrivons à la *famille des Allori*.

Le plus ancien, Angiolo Allori, plus connu sous le nom du *Bronzino*, est représenté au palais Pitti par une *Sainte-Famille* et par les portraits du grand-duc Cosme Ier, de sa fille Lucrezia, de François Ier et de Don Garcia de Médicis, enfin d'un ingénieur. Ces ouvrages sont bien l'œuvre d'un élève de Michel-Ange, demeuré fidèle à la manière de son maître, dont il a conservé la sévérité et la vigueur de dessin (1). Je crois me rappeler que le palais Pitti possède aussi une *Prédication de saint Jean-Baptiste* de l'autre Bronzino, Allessandro Allori, neveu et élève du précédent, qui s'éloigna un peu du style de son maître, pour donner à son coloris plus de moelleux et de vivacité. Quant au troisième Allori, Cristoforo, fils d'Alessandro, ses meilleures œuvres sont dans la galerie des grands-ducs. Cristoforo, élève de Cigoli, lui-même imitateur de Corrége, avait pleinement abandonné la manière de son grand-oncle pour suivre celle du maître de son choix, ce qui semblerait le rattacher plutôt à l'école de Parme qu'à celle de Florence. Avec une *Cène d'Emmaüs*, un *Sacrifice d'Abraham* et quelques portraits, nous mentionnerons ses célèbres tableaux de l'*Hospitalité de saint Julien* et de la *Judith*. Le premier, qui fut transporté à Paris, est une composition magnifique, terminée avec

(1) Avant d'étudier Michel-Ange, le Bronzino avait été l'élève de Jacopo da Pontormo, artiste bizarre, sauvage et fantasque, qui travaillait seulement quand il lui plaisait et pour ceux qui lui plaisaient, qui vivait seul dans une chambre où l'en entrait par une échelle qu'il tirait après lui. Michel-Ange avait dit de Pontormo à dix-neuf ans : « Si Dieu prête vie à ce jeune homme, il élèvera notre art jusqu'au ciel. » Mais au contraire, par un abaissement successif de son talent, le Pontormo passa d'une jeunesse éminente à une vieillesse impuissante et ridicule. Quant au Bronzino, il se rendit presque aussi célèbre comme poète que comme peintre, par ses *Capitoli*, petites pièces badines et satiriques en tercets.

ce soin minutieux et jaloux de la perfection que mettait Allori dans ses travaux. Jamais il n'était content de lui-même, et poussait peut-être trop loin cette sévérité qui lui fit souvent gâter de belles choses, déjà finies, par des retouches nuisibles. La *Judith* me semble encore supérieure au *Saint-Julien*. Elle a, d'ailleurs, une renommée qui dispense de tout éloge; mais je ne puis passer sous silence l'anecdote qui fut, dit-on, l'origine de ce tabeau. Cette magnifique Judith, si belle, mais si impérieuse et si fière, est le portrait d'une maîtresse d'Allori, qui se nommait Mazzafirra. La suivante, tenant le sac, est la mère de sa maîtresse, et lui-même s'est peint sous les traits d'Holopherne décapité. Il voulait représenter, dans cette espèce d'allégorie, le supplice que lui faisaient incessamment éprouver l'orgueil capricieux de la fille et l'avare rapacité de la mère. D'autres disent plus simplement, qu'Allori, mécontent des modèles qui ne rendaient pas à son gré le mouvement et l'expression des figures, avait l'habitude de poser lui-même et de se faire dessiner par son ami Pagani; ils ajoutent que, s'étant laisser croître la barbe et les cheveux, il posa ainsi pour la tête de son Holopherne. Quoi qu'il en soit, cette tête est certainement son portrait, et le tableau tout entier un admirable ouvrage.

Après avoir parlé de l'élève, il est juste que je dise un mot du maître, de ce Cigoli, déjà cité avec éloge dans la galerie *degl' Uffizi*. Un *Ecce homo*, une *Madeleine*, un *Saint Pierre marchant sur les eaux*, un *Saint-François*, un portrait d'homme, forment, au palais Pitti, la part de ce maître excellent, d'une touche pleine de grâce et de délicatesse, beaucoup moins connu parmi nous qu'il ne mérite de l'être.

Un autre peintre florentin, que la grâce aussi et la délicatesse ont rendu célèbre, mais qui a conquis du moins une renommée égale à son mérite, c'est Carlo Dolci. Le palais Pitti a de lui jusqu'à vingt-un ouvrages, ce qui n'est pas

très étonnant quand on pense à la fécondité de cet artiste laborieux qui mourut à soixante-douze ans. Aucun de ces ouvrages ne me paraît capital, mais plusieurs sont importants; par exemple, un *Christ aux Oliviers*, deux petites *Saintes-Familles*, un *Ecce homo;* puis une quantité de bienheureux : *Saint-Charles Borromée*, *Saint-Louis de France*, *Saint-Roch*, *Saint-Nicolas*, *Sainte-Marthe*, *Sainte-Rose*, *Saint-Jean-l'Évangéliste*, etc., toutes figures à mi-corps; enfin, un *Diogène*, plus fait pour le rude pinceau de Caravage ou de Ribera, et quelques bons portraits. Dans tous ces cadres, on retrouve la touche patiente et minutieuse d'un Flamand appliquée au dessin d'un Italien, qui fait le caractère propre de Carlo Dolci.

Pour compléter à peu près la liste des meilleures productions de l'école florentine au palais Pitti, il reste à citer deux fresques du Volterrano (Daniel de Volterre), qui s'éloignent par le sujet de la sévérité habituelle de ce maître, une *Vénus avec l'amour*, et un *Amour endormi;* — puis une *Tentation de saint Jérôme*, par Giorgio Vasari, plus connu comme historien des peintres que comme peintre lui-même (1); — puis enfin une *Sainte en prières*, de Pietro di Cortona, l'un de ceux qui ralentirent, en l'arrêtant, la décadence de l'art italien.

De l'école florentine nous passerons à sa fille, l'école romaine, et d'abord à son divin fondateur et chef, *Raphaël*.

(1) « J'ai fait mes ouvrages, dit-il, avec une conscience et un amour qui les rendent dignes, sinon d'éloges, au moins d'indulgence. » Et ses annotateurs ajoutent avec raison : « Aucun défaut notable ne les déprécie; aucune qualité forte ne les recommande. » Avant d'être le disciple et l'ami de Michel-Ange, qui lui confia plusieurs de ses cartons à peindre, Vasari avait reçu les leçons du verrier français Guillaume de Marseille (Guglielmo da Marcilla), venu en Italie avec *maître Claude* (Le Lorrain).

Il a, au palais Pitti, onze ouvrages, tous reconnus, tous authentiques. Dans ce nombre, se trouvent six portraits, ceux d'Angelo et de Magdalena Doni, du savant latiniste Tommaso Fedra Inghirami, qu'on appelait le Cicéron de son époque, du cardinal Bernardo Dovizi de Bibbiena dont Raphaël dut épouser la nièce (1), du pape Jules II, répétition de celui dont nous avons parlé au musée *degl' Uffizi*, enfin le portrait en pied de Léon X, assisté des deux cardinaux Jules de Médicis et de' Rossi. On sait ce que sont les portraits de Raphaël, surtout lorsqu'ils appartiennent, comme le dernier, à sa grande manière. Tout éloge serait superflu. Nous avons à Paris, au musée du Louvre, les portraits de Jeanne d'Aragon et de Castiglione, dont la vue en apprend plus sur ce point que tout ce que la plume pourrait en écrire. Bornons-nous donc à rapporter la petite supercherie à laquelle le palais Pitti doit la possession du portrait de Léon X. Il avait été commandé au grand peintre par la famille des Médicis, pour être donné en présent au duc de Mantoue. Mais Octavien de Médicis trouva ce portrait si beau, qu'il voulut le garder, sans retirer pourtant le cadeau promis. Il chargea donc Andrea del Sarto d'en faire une copie, qui fut envoyée à Mantoue pour œuvre de Raphaël, et qui permettait, effectivement, cette méprise, tandis que l'original, venu à Florence, y resta.

L'une des compositions de Raphaël qu'on peut ranger à la fois, et sans jeu de mots, parmi ses plus petites et ses plus grandes, c'est la *Vision d'Ézéchiel*. En voici le sujet d'après la Bible : « Pendant la captivité de Babylone, le prophète Ézéchiel eut, sur les bords de l'Euphrate, une vision. Il aperçut l'esprit de Dieu ayant une face d'homme, une face

(1) Raphaël différait toujours ce mariage, attendant une promotion de cardinaux par Léon X, qui lui avait promis le chapeau. Sa fin précoce devança promotion et mariage.

de lion, une face de bœuf et une face d'aigle. Au-dessus, il vit le firmament étincelant comme du cristal, traversé par des flammes et des éclairs. Dans son épouvante, il tomba le visage contre terre. Alors il entendit une voix lui crier : « Lève-toi, fils de l'homme; va trouver les enfants d'Israël; » dis leur qu'ils écoutent enfin mes paroles, et cessent de » m'irriter. » Certes, voilà un sujet vaste, compliqué, grandiose. Raphaël a trouvé le moyen de le faire tenir, sans le rapetisser pourtant, sur une *tavola* d'un pied carré. Prenant la vision d'Ézéchiel, comme on la comprenait alors, pour une apparition de Dieu parlant par les quatre évangélistes, il a merveilleusement groupé les quatre animaux aux pieds du père Éternel, qui, noble et beau comme dans la *Création*, semble lancer sur son peuple *au cœur dur et indomptable* les éclairs de ses yeux irrités. Dans ce petit tableau si fini, si précieux, Raphaël a prouvé invinciblement que ce n'est point à la dimension du cadre, mais à la mesure du style, qu'il faut juger la *grandeur* d'un tableau. Poussin aussi, depuis Raphaël, a fait de grandes compositions sur de petites toiles, tandis que tel peintre de nos jours fait, sur des toiles de vingt pieds, des tableaux de chevalet à la flamande. Il faudrait regarder les uns avec le côté grossissant d'une lunette, les autres avec le côté diminuant. Ce serait le moyen de les remettre tous à leur place.

Les autres compositions de Raphaël qui se trouvent au palais Pitti réunissent les trois genres de Madones qu'il a si souvent et si diversement répétées. La première est l'une de ces Vierges glorieuses et triomphantes, qui, du haut d'un trône, reçoivent les adorations des anges et des bienheureux. La seconde est une *Sainte-Famille* complète, où nul personnage ne manque. Les autres sont de simples madones, c'est-à-dire la Vierge nouvellement mère, portant l'enfant-dieu, et quelquefois accompagnée du petit saint Jean. On donne à la première le nom de la *Madonna del Baldacchino*, parce que

le trône sur lequel siége Marie est abrité par un dais. Cet ouvrage a plusieurs points de ressemblance, soit avec la *Madonna di Foligno*, qui est à Rome, soit avec la fameuse *Vierge au Poisson*, qui fut, depuis bientôt trois siècles, reléguée et perdue dans le désert monastique de l'Escorial, mais que l'heureuse suppression des couvents d'Espagne a permis de réunir au *Spasimo di Sicilia* dans le musée de Madrid, déjà si riche par le nombre et l'éclat des œuvres qu'il renferme. Au reste, tout en lui ressemblant, la *Madonna del Baldacchino* n'égale point la *Vierge au poisson*, où Raphaël s'est montré aussi grand par la couleur que par la forme et l'expression. La meilleure partie du tableau de Florence est le groupe à gauche, que forment saint Pierre et un moine.

Quant à la *Sainte-Famille* (genre dont nous avons un admirable modèle au musée du Louvre dans le tableau de ce nom, fait pour François Ier, et qui, portant la date de 1518, est l'un des derniers que produisit Raphaël), elle se nomme *dell' Impannata*, ou de la fenêtre en carreaux de papier, parce qu'on voit, chez le pauvre menuisier Joseph, cette fenêtre économique. La *Sainte-Famille dell' Impannata* est, comme toutes les autres, bien connue par la gravure, et réunit tous les genres de mérite qui leur appartiennent, sans s'élever pourtant à la hauteur de la nôtre.

L'une des deux simples *Madones* s'appelle *del Gran-Duca* ou *del Viaggio* (du voyage), parce que le duc Ferdinand III l'aimait à ce point qu'il la portait toujours et partout avec lui. C'est devant cette madone qu'il faisait, matin et soir, ses prières. Je ne sais si les ducs autrichiens en ont fait aussi un prie-dieu portatif, et s'ils la traînent dans leurs fourgons de voyage; mais le fait est que cette madone n'est inscrite sur aucune des listes du palais Pitti, et que je dus à quelques phrases sur les beaux-arts, échangées avec le gardien, la faveur de la voir dans une pièce parti-

culière. C'est une des plus simples madones qu'ait créées le pinceau de Raphaël. Celle-ci, vue seulement jusqu'à mi-corps, et sur un fond de portrait, presse contre son giron le *Bambino*, tout jeune et tout petit encore. Les yeux baissés, la posture humble et la mise sévère, elle est si modeste, si virginale, si angélique, que Ferdinand III pouvait, en effet, l'emporter, comme faisaient les anciens de leurs pénates, et la poser sur son autel domestique, entre les reliques de ses bienheureux patrons.

Mais je doute fort qu'il eût songé à faire sa prière devant l'autre *Madone* de son palais, bien plus célèbre, cependant, bien plus précieuse encore comme ouvrage d'art, et qu'on appelle enfin, non sans de justes motifs, le *capo d'opera* de Raphaël. En la désignant ainsi, je pourrais me dispenser d'ajouter qu'elle se nomme la *Vierge à la Chaise* (la *Madonna della Seggiola*). Trois personnes sont réunies, sont pressées dans un étroit cadre rond, et, malgré cette difficulté prodigieuse, que Raphaël, sans doute, ne cherchait point, et qui lui était imposée par une *commande*, l'arrangement est si naturel, si gracieux, si parfait, qu'on pourrait le supposer du choix de l'artiste, et qu'au lieu d'y trouver le moindre embarras, comme dans les difficultés vaincues, on y sent toute l'aisance et toute la naïveté d'une création spontanée. Saint-Jean, relégué un peu dans l'ombre, adore timidement, humblement, celui dont il se contentera d'être le précurseur, et qu'il se fera gloire d'annoncer au monde. L'Enfant-Jésus, en qui éclatent l'intelligence et la bonté, mais qui paraît un peu pâle et souffrant, sourit avec tristesse. Il me semble qu'on lit déjà dans l'ineffable expression de son visage, le sentiment de la victime résignée à un sacrifice qui laissera, parmi les hommes qu'elle aura sauvés, plus d'ingratitude encore que de reconnaissance et d'amour. Quant à la Vierge, penchée et comme arrondie sur le corps de son enfant qu'elle serre en ses bras, mais détournant le

regard et le portant sur le spectateur, elle s'éloigne manifestement du type ordinaire des Vierges de Raphaël et de toute l'école qui l'avait précédé. C'est la seule de ses madones qui ne baisse point les yeux, qui les jette autour d'elle et les fixe sur d'autres yeux. Moins modeste, moins virginale que la Vierge du *Grand-Duc* et que la Vierge *au Chardonneret*, mais plus belle encore, et parée d'étoffes riches et brillantes, elle est le modèle de la beauté idéale, non pas à la façon des Chrétiens, mais plutôt à la façon des Grecs. C'est ainsi que je me représente cette *Vénus Anadyomène* d'Apelles, qu'on allait voir de toute la Grèce, comme la Vénus de Phidias au temple de Gnide. Raphaël a peint une Vénus chrétienne. C'est la plus vive et la plus profonde irruption qu'avec lui l'art ait faite dans la religion, dans le dogme, traité désormais avec plus de liberté, d'indépendance, et comme une sorte de mythologie que l'artiste interprète et rend à sa guise.

Avant d'avoir vu la *Vierge à la Chaise*, peut-être (j'en fais humblement l'aveu) avais-je admiré Raphaël plus encore sur parole, et d'après la grandeur de son nom, que par mon propre goût et ma conviction intime. Il m'est arrivé devant ce tableau ce qui arrive fréquemment dans les arts, musique ou peinture; il a été pour moi la révélation de son auteur, que, jusque-là, je n'avais compris que très imparfaitement. Révélation est le mot propre, car les ouvrages de Raphaël que j'avais vus auparavant, ceux de Paris, de Milan, de Bologne, ne m'ont paru qu'au retour avoir bien réellement, et pour moi, cette beauté divine, cette supériorité incontestable, que je leur donnais un peu sur la foi d'autrui, par habitude et par imitation. J'ai visité le palais Pitti, comme le reste de l'Italie, en compagnie d'une personne dont l'âme est faite pour sentir le beau dans tous les arts et dans tous les genres. Nous étions depuis longtemps penchés sur cette peinture que nous dévorions du regard;

et quand enfin nous détournâmes la tête pour nous interroger sur nos sensations, nous avions tous deux, sans nous en être seulement doutés, les yeux inondés de larmes. C'est qu'il y a un point où l'admiration, comme la joie extrême, donne presque les angoisses de la douleur.

La *Vierge à la Chaise* est connue par tous les moyens qui servent à populariser l'œuvre du peintre, par des milliers de copies, de dessins, de gravures ; Garavaglia et Raphaël Morghen ont lutté à qui l'imiterait le mieux avec le burin. Et j'affirme pourtant que ceux qui ne l'on point vue elle-même ne la connaissent pas. Il y a plus : si j'étais grand-duc de Toscane, et que ce divin chef-d'œuvre m'appartînt, je ne pousserais certes pas l'égoïsme jusqu'à en priver le reste du monde ; je le ferais voir, au contraire, à qui voudrait ; mais je défendrais dorénavant toute copie, peinte ou gravée. Ce sont autant de profanations. Je dirais : Que ceux qui veulent connaître Raphaël viennent à Florence. Il y aurait à cela, si je ne me trompe, un autre avantage : c'est qu'en apprenant à connaître Raphaël, le visiteur, artiste ou voulant le devenir, apprendrait à se connaître lui-même. Ce serait une pierre de touche infaillible. Tout homme qui reste un quart d'heure devant ce tableau, et qui n'est pas ému, ému jusqu'aux larmes, qui ne sent pas s'allumer dans sa poitrine ce noble et saint mouvement qu'on appelle l'admiration, celui-là n'est pas né pour les arts.

On ne peut quitter l'école romaine sans mentionner au moins celui des disciples de Raphaël qui a le mieux aidé son maître dans les immenses travaux dont fut remplie sa trop courte vie, et qui l'a le mieux continué après sa mort, Jules Romain (Giulio Pippi). Une belle copie de la *Vierge au Lézard* et une *Danse d'Apollon avec les Muses*, très gracieuse et d'une couleur excellente, le montrent sous son double caractère d'imitateur copiste et d'imitateur original.

L'école vénitienne, au palais Pitti, commence avec Giorgion (Giorgio Barbarelli), qui a quatre importants ouvrages, et de genres divers, un *Moïse sauvé des eaux*, un *Saint-Jean* (demi-figure), une *Nymphe poursuivie par un Satyre*, enfin un *Concert de musique*, sujet favori du maître, qui, très bon musicien, était très recherché de la noblesse vénitienne comme chanteur et joueur de luth. Ces tableaux font suffisamment connaître l'empâtement vigoureux, le coloris ferme et puissant dont Giorgion, qu'on peut en appeler pour ainsi dire l'inventeur, a doté l'école de Venise, et qu'il a spécialement transmis à son illustre élève Sebastiano del Piombo, ainsi qu'à son émule Titien qu'une mort trop précoce l'empêcha seule d'égaler.

Titien. Treize ouvrages forment ici la part du peintre de Cadore. Il ne s'y trouve toutefois aucune de ces grandes pages, comme l'*Assomption* ou le *Martyre de saint Pierre de Vérone*, faites pour des temples, et que nous verrons à Venise; aucune même de ces compositions moins vastes et plus faites pour une galerie, mais également célèbres, comme les deux *Vénus* de la *Tribuna.* Sauf une *Madeleine* et un *Christ* à mi-corps, sujets que Titien a souvent répétés, un *Mariage de sainte Catherine* et une *Bacchanale*, tous deux en petite dimension, tous deux délicats et charmants, le palais Pitti n'a de Titien que des portraits; mais assurément nulle autre collection n'en réunit un si grand nombre et de si parfaits. Plusieurs sont célèbres aussi par le nom du personnage représenté. C'est André Vésale, le grand médecin; c'est Philippe II d'Espagne, bien jeune encore, répétition un peu affaiblie de l'excellent portrait du musée de Madrid; c'est Pietro Aretino, le poète satirique et redouté, l'ami et le conseiller du peintre, qui le craignait cependant plus encore qu'il ne l'aimait. D'autres, au contraire, valent moins par le nom du personnage que par le mérite de l'artiste. Ainsi, pour montrer le comble de l'art dans

la naïve représentation de l'être humain, dans l'expression de la vie, il suffit d'indiquer le vieillard Luigi Cornaro, ou le jeune homme placé en face de lui, et qui n'a point, je crois, de nom historique. Certes, l'illusion ne saurait aller plus loin. Pour la grâce, l'éclat, la richesse des parures, il faut citer le portrait d'une dame que l'on croit avoir été et qu'on appelle la maîtresse du peintre ; et quant aux savants, aux merveilleux effets du clair-obscur, on ne saurait non plus les porter plus loin que dans le portrait du cardinal Hippolyte de Médicis, habillé en magnat hongrois. Il me semble que rien n'est supérieur à ces quatre portraits dans l'œuvre entière de Titien, qui lui-même n'a de supérieur en ce genre dans aucune école et dans aucun pays.

Les deux autres grands Vénitiens qu'on a l'habitude de nommer après lui, Paul Véronèse (Paolo Cagliari) et Tintoret (Giacomo Robusti), sont représentés chacun par neuf ouvrages, tableaux ou portraits : du premier, les *Adieux de Jésus à la Vierge avant la Passion*, une *Présentation au temple*, un *Saint-Benoît ;* de l'autre, une *Descente de Croix*, une *Résurrection* et une *Madone ;* presque tous, si j'ai bonne mémoire, de petite dimension, et dans ce style peu idéal mais pittoresque, où le sentiment religieux, l'expression, la vérité même, jusque dans les ajustements et le reste des détails, sont sacrifiés aux effets de la couleur et du clair-obscur. Tintoret a de plus un tableau mythologique et épigrammatique en même temps, qui convient mieux à la manière vénitienne. C'est l'*Amour né de Vénus et de Vulcain.* Une figure de Mars, qu'on aperçoit dans le lointain, explique le sujet et la pensée maligne de l'auteur.

Quant à leurs portraits, au milieu desquels on distingue Vincenzo Zeno, par Tintoret, et Daniele Barbaro, par Véronèse, je les réunirai à ceux de Pâris Bordone et de Morone, assez nombreux également au palais Pitti, pour faire une

observation générale : c'est que tous les portraits vénitiens, je veux dire de ces quatre peintres, auxquels il faut ajouter Titien, Giorgion, Sébastien del Piombo et même Bonifazio, qui n'a rien ici, se ressemblent tellement par le style et le *faire*, ont entre eux un tel air de famille, que, sans hésiter jamais sur l'école d'où ils sortent, on peut hésiter du moins sur le nom particulier de leur auteur. Giorgion et Sébastien del Piombo affectionnaient un clair-obscur puissant, et, pour me faire comprendre, plus obscur que clair, même dans les visages ; Titien a des teintes d'or, Véronèse des teintes d'argent, Tintoret certaines nuances violettes et les contours un peu gros ; Morone et Pâris Bordone imitent Titien merveilleusement et sans grande infériorité. Mais, sauf ces différences légères, et qui ne sautent point aux yeux, tous ces maîtres ont entre eux, dans le portrait, une analogie, une ressemblance, qui les fait aisément confondre, et qui, de maître à élève, s'étend jusqu'aux sujets d'histoire. Par exemple, s'il avait convenu aux experts du palais Pitti d'attribuer à Titien un *Repos en Égypte* de Pâris Bordone, qui se trouve dans cette galerie, personne assurément ne réclamerait contre une erreur bien honorable pour le disciple, pas même le maître, qui n'aurait point à s'en plaindre.

Il y a de même des rapports évidents entre la manière de Giorgion et celle de son élève Sébastien del Piombo (Sebastiano Luciano). Mais l'homme que Michel-Ange admirait, quoiqu'il ne fît pas profession d'estimer beaucoup le coloris, l'homme que, dans sa haine jalouse, il voulait opposer à Raphaël, et qu'il faisait concourir contre la *Transfiguration*, Sébastien del Piombo, enfin, ne mérite pas moins le nom de *maître* que celui duquel il reçut les premières leçons. Il réussit dans la grande peinture d'histoire aussi bien que dans le portrait, et ce fut lui, dit-on, qui inventa l'art de peindre sur la pierre et sur les métaux. Le *Martyre de sainte Agathe* est une grande et magnifique

composition, qui me semble recommander son auteur à l'admiration des hommes autant que la fameuse *Résurrection de Lazare,* que les Anglais sont si fiers de posséder dans leur *National Gallery.* On y trouve au même degré, d'une part, le style noble et sévère, de l'autre, les vigoureux effets de clair-obscur, ces deux qualités qui vont si rarement ensemble, et dont la réunion forme le mérite distinctif du protégé de Michel-Ange. Le *Martyre de sainte Agathe* est une des plus précieuses acquisitions de la galerie Pitti.

Pour achever l'école vénitienne, il reste à citer d'abord une *Sainte-Famille* et quelques autres bonnes toiles de Palma le vieux, autre digne élève de Titien; puis divers ouvrages des Bassano, de Jacopo principalement, où l'on trouve, comme toujours, à côté d'incontestables qualités de coloriste, un style trivial, une composition confuse, et cette manie de glisser des moutons, des poules, des animaux de toutes sortes, jusque dans les sujets qu'on devrait éloigner le plus possible de la basse-cour. Il reste à citer encore un groupe de personnages, portraits sans doute, par Lorenzo Lotto, excellent morceau qui me semble participer à la fois de Giovanni Bellini pour la finesse, et de Giorgion pour la chaleur, et que nul amateur ne manque d'admirer, même au milieu des richesses amassées à profusion dans la galerie des grands-ducs.

L'école bolonaise n'a peut-être pas, au palais Pitti, et toute comparaison réservée, la même importance que les écoles dont nous venons de passer la revue. Je ne me rappelle rien de Francesco Francia. Des Carraches, le seul Annibal a un *Christ dans la gloire*, une *Sainte-Famille*, un *Repos en Égypte*, et une très belle tête d'homme. Ses élèves, pourtant, sont mieux partagés. Sept ouvrages forment la part de Guide, *Rébecca au puits*, *la Charité*, *Cléopâtre*, *Saint Pierre pleurant son péché*, *Bacchus*, à mi-corps, etc. ; six,

la part de Guerchin, le *Miracle de saint Pierre*, *Saint-Sébastien*, *Saint Joseph*, *Apollon et Marsyas*, etc. Dominiquin n'a qu'une *Madeleine* et deux charmants petits paysages avec figures; Lanfranc, une *Assomption* et une *Sainte-Marguerite*; Caravage, un *Amour endormi*, sujet trop doux pour son âpre manière; Albane, une *Sainte-Famille* et un *Saint Pierre délivré*, sujets trop forts, au contraire, pour le peintre délicat et fin des amours mythologiques. Au reste, nous avons parlé assez longuement de ces maîtres et des qualités qui les distinguent dans la même école, à propos du musée de Bologne, pour qu'il nous suffise de mentionner ici leurs noms et leurs œuvres.

En arrivant à l'école napolitaine, je dois déclarer que j'en retranche Ribera, et que je le rattacherai toujours à l'école espagnole, parce qu'il lui appartient réellement, et par tous les motifs qui font ranger Poussin et Claude le Lorrain dans l'école française. Privée de ce maître, le plus grand de ceux qu'elle s'attribue, l'école napolitaine, en l'absence de ses vieux *Trécentistes*, Col' Antonio del Fiore et le Zingarello, a pour principaux représentants Salvator Rosa et Luca Giordano. Le palais Pitti renferme onze ouvrages du premier, entre autres son portrait, fort bien d'accord avec le caractère, le talent et la vie de cet étrange artiste; une grande *Bataille*, excellente par la composition et les détails; deux magnifiques *Marines*, les plus vastes, je crois, et peut-être les plus belles qu'il ait jamais peintes; enfin, sa célèbre *Conjuration de Catilina*. C'est le nom qu'on donne à un tableau qui réunit plusieurs personnages romains présentés à mi-corps. La vue de ce tableau fameux, et trop fameux peut-être, confirme bien l'opinion que des demi figures ne suffisent jamais à rendre clairement un sujet quelque peu compliqué. Le manque de clarté est, en effet, le défaut capital de cette œuvre de Salvator, qui le rachète d'ailleurs, autant que possible, par de rares et brillants mérites d'exécution. Quant à Luca Gior-

dano, le peintre éclectique, l'imitateur universel, il n'a qu'une *Conception* d'un caractère assez douteux, mais plus espagnole peut-être qu'italienne.

Elle nous amène aux vrais Espagnols. Leur école est la plus mal représentée, non-seulement au palais Pitti, mais dans l'Italie entière. Sauf Ribera, qui peignait à Naples, presque tous les maîtres espagnols, ceux de Séville, de Valence, de Cordoue, de Madrid, sont inconnus aux Italiens. Les grands-ducs de Toscane ont, ou croient avoir de Murillo deux toiles représentant l'une et l'autre *la Vierge et l'Enfant*. Elles sont toutes deux faibles et contestables, en tout cas bien insuffisantes pour donner même une idée de ce grand et fécond Murillo, qui a produit tant de divins chefs-d'œuvre, et qui règne incontestablement sur toute la riche école de Séville. Le palais Pitti présente aussi sur ses listes deux portraits de Velazquez. Celui-ci est un peintre d'un style si particulier, qu'il suffit d'avoir étudié quelques-uns de ses ouvrages incontestables pour le reconnaître à coup sûr, et je crois fermement, pour mon compte, après avoir vu toute son œuvre à Madrid, que ces portraits n'ont rien de lui que le nom.

Quant à Ribera, c'est une autre affaire. On ne lui a pas donné, au palais Pitti, tout ce qui lui appartient. Il y a, dans le salon d'Apollon, sous le nº 73, un admirable *Saint-Jérôme en extase*, demi-figure, que le petit catalogue de ce salon attribue à Vanni, et qui est certainement de Ribera. Je m'étonne d'autant plus de cette erreur, que, dans le salon précédent, et sous le nom de ce maître, se trouve un autre ouvrage où éclatent toutes les merveilleuses qualités de sa puissante manière ; c'est ce sujet terrible, atroce, le *Martyre de saint Barthélemy*, qu'il a traité, répété avec une prédilection singulière, et qu'on retrouve à Madrid, à Paris, à Dresde, à peu près partout. Celui de Florence est digne, en tous points, du grand peintre qu'on appelle dans toute l'Italie *lo Spagnoletto*.

Les écoles du Nord ont d'assez nombreux représentants au palais Pitti. Il y a quelques ouvrages du vieux Kranack et de Holbein, ou de sa manière; il y a de Rembrandt un beau portrait de vieillard, et le sien propre, qu'il a tant de fois répété, à tous les âges; — de Van-Dyck, le portrait du cardinal Bentivoglio, et ceux de Charles Ier d'Angleterre et de sa femme, réunis dans le même cadre; — de Rubens, enfin, cinq ouvrages: *les Conséquences de la guerre*, répétition un peu amoindrie, je crois, de la grande allégorie qui est au Musée du Louvre; un fort beau paysage historique, *Ulysse abordant chez les Phéaciens;* deux *Saintes-Familles*, dont l'une est très-délicatement finie, et un cadre précieux à double titre, qui renferme les portraits, admirables par l'exécution, de quatre hommes, dont trois au moins sont célèbres par leurs œuvres: Rubens lui-même, son frère Philippe, le savant et fécond philologue Juste-Lipse, l'un des plus influents promoteurs de la renaissance littéraire, et le créateur de la science des publicistes modernes, Grotius. Enfin, à ces beaux échantillons de la grande école flamande, il faut ajouter un grand nombre de petits hollandais, des Ruysdael, des Polemburg, des Breughel, des Backuysen, des Paul Brill.

Il resterait encore à faire une longue liste de tableaux, si l'on voulait mentionner tous les ouvrages des peintres qui ne se classent pas aisément dans les écoles principales dont nous avons parlé. Corrége n'ayant, au palais Pitti, qu'une tête d'enfant, esquisse sans importance, je n'ai rien dit de la petite école de Parme, à laquelle se seraient rattachés Baroccio et le Parmigiano (Francesco Mazzuola), dont il y aurait eu quelques beaux morceaux à citer, entre autres, du premier, une copie de la *Vierge au saint Jérôme* de Corrége, du dernier, la *Vierge au long cou* (*la Madonna del collo lungo*). De même, si j'avais eu assez d'éléments pour faire une mention spéciale d'une autre petite école, celle de Ferrare, j'aurais indiqué au premier rang quelques petites compositions

élégantes et fines, sur cuivre et sur bois, de ce Benvenuto Tisio, qu'on appela Garofano, puis, par corruption, Garofalo ou Garofolo, parce qu'il eut la fantaisie de peindre un œillet dans presque tous ses tableaux. C'était comme son monographe, comme sa signature. On pourrait mentionner encore des ouvrages plus ou moins importants, soit italiens, soit étrangers, du Bourguignon (Jacques Courtois), de Porbus, de Sustermans, de Pordenone, de Schiavone, de Federico Zuccheri, de Vanni, de Vannini, de Guido Cagnacci, de Batoni, de Pontormo, de deux femmes, Lavinia Fontana et Artemisia Gentileschi, et d'une foule d'autres. Mais ce serait vraiment faire un catalogue, et je crois, par ce qui précède, avoir rappelé, sans oubli d'importance, les inappréciables richesses du palais Pitti; palais merveilleux, enchanté, dont les salons, voués à l'art et non pas à la mode, ont pour décorations, au lieu des tentures de soie et des arabesques d'or, les chefs-d'œuvre des grandes écoles et des grandes époques de la peinture italienne.

ROME.

V.

LE VATICAN.

§ 1er.

S'IL fallait, en commençant cette revue des Musées d'Italie, une grande modération de voyageur pour s'astreindre à ne parler, dans l'Italie entière, que des œuvres d'art, il faut, quand on entre à Rome, quand on se trouve placé entre tant d'admirables débris de l'antiquité et tant de magnifiques constructions de l'âge moderne, une grande modération d'artiste pour s'astreindre à ne parler que des œuvres de la peinture. L'occasion serait belle pour changer un peu de sujet, pour varier un peu son style, pour prendre enfin une sorte de repos dans un travail que rend difficile la similitude de tous les objets qu'il embrasse, et que condamne à une inévitable monotonie le retour des mêmes noms propres, des mêmes sujets traités, bien plus, des mêmes mots employés pour les mêmes idées, composition, expression, style, forme, dessin, coloris, clair-obscur. Mais, sans compter qu'il y aurait présomption et péril à me lancer dans des dissertations sur l'archéologie et l'architecture, sciences dont je n'ai pas assez ni la connaissance ni le sentiment, je veux rester fidèle à mon humble programme, et je prierai le lecteur de me pardonner la monotonie en faveur de cette fidélité, qui abrége sa tâche en même temps que la mienne.

D'habitude, le premier sentiment, et presque l'unique, qui saisisse un voyageur à son arrivée dans un endroit nouveau, c'est celui de la curiosité. A Rome, la curiosité n'est que la seconde, l'orgueil est le premier. On sent je ne sais quelle fierté secrète en se disant qu'on habite la *ville éternelle*, cette Rome où siégèrent les deux plus grands empires dont les hommes de notre Occident aient gardé la mémoire, celui des Césars et celui de la papauté. Hélas! on y trouve, de l'un, les débris épars, gisants, mutilés; de l'autre, les ruines vivantes; et cette fierté première, qui vous surprend à la porte *del Popolo*, vous la perdez bientôt devant l'ancien Forum, devenu le marché aux vaches (*il campo vaccino*), et devant le Capitole des papes, le Vatican, désarmé de ses foudres et de son prestige. La curiosité revient donc, et celle-là, du moins, plus durable que l'autre sentiment, trouve amplement et longtemps à se satisfaire avant que d'être épuisée.

Elle conduit d'abord à Saint-Pierre, la cathédrale du monde chrétien, temple et symbole de la papauté, à laquelle il survit, et qui, lui ressemblant encore par ce point, malgré ses défauts nombreux et saillants, est, je pense, le plus considérable ouvrage qu'ait élevé la main des hommes. « Comme autrefois Phidias, l'héritier d'Homère, couronnait dans Athènes, par le fronton du Parthénon, la poésie payenne, Michel-Ange, héritier du Dante, a couronné dans Rome la poésie chrétienne par la coupole de Saint-Pierre... Le Parthénon et Saint-Pierre sont deux monuments mortuaires où deux civilisations se sont noblement couchées pour un sommeil éternel. La Grèce et l'Italie sont mortes dans les bras de Périclès et de Léon X. » (Les annotateurs de Vasari).

Si je n'étais retenu par ma promesse, je ferais traverser au lecteur le pont du Tibre, tout chargé de statues emblématiques, et les murailles du château Saint-Ange, l'ancien môle Adrien, tombeau d'un empereur, devenu forteresse

des papes ; je l'amènerais à l'entrée de la colonnade circulaire, ouvrage du Bernin, qui précède la façade de la basilique, façade élevée par Carlo Maderna, et là je lui ferais remarquer que, si ce temple immense,— dans lequel la dimension des autres temples, les plus grands du monde, est ironiquement tracée pour en constater la petitesse relative, — paraît d'abord petit lui-même, c'est qu'il produit sur le spectateur novice précisément l'effet des montagnes. Il semble être beaucoup plus près qu'il n'est réellement, et, pour apprécier sa grandeur, comme celle des montagnes, il faut chercher des objets de comparaison, les hommes, les chevaux, les voitures. Alors seulement il reprend sa taille colossale, et l'on reconnaît en lui, si j'ose employer cette expression, le Mont-Blanc des édifices. Même illusion dans l'intérieur : tous les objets étant gigantesques, et en parfaite harmonie, rien ne paraît à sa vraie grandeur. Il faut toucher et mesurer pour comprendre ; il faut voir qu'une inscription est tracée en lettres de six pieds, qu'un petit ange en marbre a la taille d'un géant, et que les statues sont plus hautes que bien des maisons, pour se faire une juste idée des proportions du monument.

Ce fut sur l'emplacement de l'ancienne basilique bâtie par Constantin, de laquelle il se voit encore des vestiges, qu'en 1503, sous Jules II, l'illustre Donato Bramante, qui réalisait les conceptions antérieures de l'architecte Rossellino et du pape Nicolas V (1), jeta les fondements du nouveau

(1) Né en 1441, Bramante, avant de se fixer à Rome, parcourut longtemps toute l'Italie, étudiant les œuvres des anciens et des modernes. Peintre aussi, ingénieur, mathématicien et poète, il fit un peu de tout, dans les commencements de sa vie, avant d'être, presqu'à soixante ans, seulement architecte. Il a laissé des écrits (retrouvés et publiés en 1756) sur la peinture, la perspective, l'architecture et l'anatomie humaine. Chancelier *del Piombo,* avant

Saint-Pierre. Continué par les deux San Gallo (Giuliano et Antonio Giamberti), le moine Joconde, Perruzzi (1), Raphaël, Michel-Ange enfin, qui posait à quatre-vingt-sept ans la calotte de cette coupole, autre temple audacieusement élevé par lui dans les airs (2), Saint-Pierre offre une vaste et

Sébastien, il inventa une vis de pression pour sceller les bulles. Ce fut Bramante qui enseigna l'architecture à son neveu Raphaël.

(1) Baldassare Peruzzi, peintre distingué, savant, consciencieux, réussit principalement dans l'ornementation des édifices, dans les décorations pour fêtes et théâtres. Comme architecte, il construisit le palais appelé *la Farnesina*, le palais Massimi, des églises, des citadelles, des châteaux, des villas, des mausolées, des portes et des murailles de villes. Après une vie très agitée, très pauvre malgré tant de travaux, et où il sut pourtant garder le calme et l'aménité de son âme, il fut empoisonné par un rival envieux qui voulait succéder à la petite rente de 250 écus qu'il recevait comme architecte de Saint-Pierre.

(2) Ce fut en 1546, à la mort d'Antonio da San-Gallo, que le pape Paul III, « inspiré de Dieu même, » comme dit Vasari, nomma Michel-Ange, alors âgé de 72 ans, architecte de Saint-Pierre. Michel-Ange refusa d'abord, disant qu'il n'était pas architecte ; mais il dut céder enfin, et commencer si tard son apprentissage. Sauvage, morose, misanthrope, dur en paroles, sans être méchant, mais plein de droiture et de probité, vivant avec sobriété dans une complète solitude, refusant tous les cadeaux comme autant de liens difficiles à rompre, Michel-Ange changea tous les plans « qui étaient une vraie boutique » pour les architectes et agents de travaux. Il fit d'immenses économies, tout en agrandissant l'œuvre, et commença sur lui-même, car, dans le *motu proprio* de Paul III, qui le nommait architecte en chef, avec pleins pouvoirs, il fit insérer que ses fonctions seraient gratuites. Michel-Ange travailla dix-sept ans à l'édification de Saint-Pierre, c'est-à-dire jusqu'à ce qu'il mourût, en 1563, après avoir été employé, loué et respecté par Jules II, Léon X, Clément VII, Paul III, Jules III, Paul IV, Pie IV, François Ier, Charles-Quint, le sultan

curieuse étude aux amateurs d'architecture. La statuaire s'y montre riche aussi, quoique étrangement mêlée de bon, de médiocre et de mauvais. Pour rencontrer un curieux monument de l'art chrétien au cinquième siècle, ce vieux *Saint-Pierre* en bronze, dont les baisers des dévots ont usé l'orteil; —pour découvrir ensuite la célèbre *Notre-Dame-de-la-Pitié*, que sculpta Michel-Ange à quatre-vingt-quatre ans; — puis le beau mausolée de Paul III, par Guillaume della Porta; — le tombeau de Pie VI, le monument des Stuarts, et celui plus fameux encore connu sous le nom de Rezzonico, tous trois de Canova; — enfin le tombeau de Pie VII, par Thorwaldsen; — il faut se heurter à vingt *capi d'opera* de ce *cavaliere Bernini*, qui, ayant conservé sous neuf papes le monopole de tous les ouvrages d'art, eut le temps et les moyens de faire régner son mauvais goût, que protégeait un talent véritable, et de précipiter ainsi la décadence; il faut voir, par exemple, sur le tombeau d'Urbain VIII (et c'est le meilleur ouvrage de Bernin, qui sculptait comme peignait Rubens, moins la couleur), deux grosses et hommasses figures allégoriques, pressant leurs mamelles flamandes pour jeter sur le corps du pape le lait de la *justice* et de la *charité*.

Quant aux ouvrages de peinture, il n'en existe plus à Saint-Pierre depuis qu'on a porté aux musées du Vatican et du Capitole les grandes toiles de Raphaël, de Dominiquin, de Guerchin, de Guide, et qu'on les a remplacées par des mosaïques. Mais il y a des chefs-d'œuvre dans ce dernier genre de peinture, bien utile, bien précieux, puisque, d'une part, il a, plus que tout autre, servi de lien traditionnel à l'art entre les anciens et nous; puisque, d'une autre part, si d'autres invasions de barbares, dans les âges futurs, ou seulement l'action du temps, faisaient périr les toiles originales, ces co-

Soliman, la seigneurie de Venise, les Médicis et la république de Florence.

pies prodigieuses, aussi durables que l'édifice qui les renferme, suffiraient pour apprendre aux hommes d'un âge postérieur ce que fut la peinture à la grande époque de l'art moderne. On doit admirer en entrant sous le portique, et vis à-vis de la porte principale, la célèbre mosaïque appelée la *Barque de saint Pierre* (*la Navicella*), ou plutôt la *Barque de Giotto*, qu'exécuta ce grand homme, à qui tous les arts doivent un progrès immense, pour tirer la mosaïque, comme la peinture même, de l'immobilité bysantine, et la lancer aussi dans cette voie d'émancipation, qui est, en toute chose, le trait distinctif de la Renaissance. Cet ouvrage de Giotto ne se fait pas seulement remarquer par l'assortiment bien entendu des couleurs, l'harmonie entre les clairs et les ombres, mais encore par un mouvement, un sentiment de vie et d'action qui étaient inconnus des mosaïstes grecs. Une fois dans le temple, il est inutile de recommander l'attention et l'admiration devant les fameuses copies de la *Transfiguration*, du *Saint-Jérôme*, de la *Sainte-Pétronille*, du *Saint-Michel*, etc., que voit quiconque entre à Saint-Pierre, et qu'admire quiconque les voit. Les auteurs, inconnus pour la plupart, de ces mosaïques si connues, ont poussé, comme nous l'avons déjà dit, la perfection de leur art au point d'imiter admirablement la transparence des eaux et des ciels, la finesse de la barbe et des cheveux de l'homme, du poil et de la plume des animaux, les étoffes et les couleurs des vêtements, les expressions des visages; enfin, de reproduire toute la délicatesse du dessin et tous les charmes du coloris. On s'accorde assez généralement à tenir pour la meilleure des mosaïques de Saint-Pierre la *Sainte-Pétronille*, d'après Guerchin, qui fut exécutée dans le dix-septième siècle.

A côté de cette immense église est l'immense palais du Vatican, qui compte huit grands escaliers, environ deux cents petits et jusqu'à onze mille salles ou chambres de toute es-

pèce. Bâti à plusieurs reprises, composé de corps de logis, d'ailes, de traverses, ajoutés les uns aux autres, c'est un pêle-mêle architectural encore plus étrange, par exemple, que le château de Fontainebleau, qu'on appelle un *rendez-vous de palais*. Il faut regarder en détail, par fragments, si l'on veut y trouver à louer quelque chose. Autrement il faudrait dire de ce palais célèbre ce que des gens au goût difficile et à l'esprit chagrin disent de Saint-Pierre lui-même : il n'a de beau que sa grandeur. Mais la grandeur, cette première beauté des ouvrages de la nature, qui fait la différence des Alpes à une taupinière et de l'océan à une mare d'eau, n'est-elle plus une beauté dans les ouvrages des hommes ? le Vatican, d'ailleurs, renferme les *Loges*, les *Chambres*, la chapelle Sixtine et le Musée.

On sait que Raphaël, devenu architecte vers l'âge de trente ans, partagea les six dernières années de sa vie entre les deux arts qu'il cultivait simultanément (1). Un des travaux faits en sa double qualité fut la construction de l'une des cours du Vatican, où il éleva, comme architecte, une espèce de façade à trois étages ou galeries, et qu'il décora, comme peintre, d'ornements à fresques. La découverte alors récente des bains de Titus et de Livie avait mis à la mode le genre des arabesques, que l'on nommait *groteschi*, parce qu'elles étaient imitées des peintures trouvées dans les excavations ou grottes, et dont Jean d'Udine rendit la propagation facile, en composant avec du marbre pilé, mêlé de chaux et de thérébentine blanche, un stuc artificiel (2). Ce fut à ce

(1) On lit dans l'inscription, composée par le cardinal Bembo, qui marque la place de son tombeau, sous la chapelle de la Vierge, au Panthéon :... *Julii II et Leonis X picturæ et architecturæ operibus gloriam auxit.*

(2) Giovanni d'Udina, élève de Giorgion avant de l'être de Ra-

genre d'ornements que Raphaël donna la préférence. Mais des arabesques mythologiques n'étaient guère possibles dans le palais du pape; il imagina des arabesques chrétiennes. En peignant l'épaisseur des piliers, la surface des trumeaux et le mur du fond, il trouva moyen d'encadrer, dans la voûte de chacune des travées de ses galeries, quatre tableaux ayant environ six pieds de long sur quatre de large, et dont les figures, qui ont au plus deux pieds de haut, paraissent encore plus petites à la distance où elles sont placées. Une série de cinquante-deux tableaux ainsi composés renferme les principaux sujets de l'histoire sainte, depuis les premiers temps du monde, d'après la Genèse, jusqu'à la cène du Christ avec ses apôtres. C'est ce qu'on appelle les *Loges* (*Loggie*) ou la *Bible de Raphaël.*

Ce n'est pas à dire que Raphaël ait fait lui-même et lui seul tout ce grand travail. Comme un patricien romain entouré de ses clients, il ne sortait alors de son atelier qu'à la tête d'une petite armée de peintres qui l'appelaient *maître*, qu'il eut le talent de faire vivre en bonne harmonie, et qui se contentaient de travailler en commun sous sa direction.

phaël, conserva, même sous Raphaël, le souvenir et la manière de Giorgion. Devenu l'aide ordinaire de son second maître pour les ornements, les peintures de décoration, il surpassa de loin, par l'invention, le goût, le dessin, la couleur, tous les ouvrages des anciens retrouvés dans le Colysée, les Bains de Titus, les Thermes de Dioclétien. Maître incontesté de ce genre, il y fit beaucoup de travaux et beaucoup d'élèves. Malheureusement la plupart de ses ouvrages ont été détruits, soit avec les monuments qu'ils décoraient, soit par des changements de dispositions intérieures. Jean d'Udine a parfaitement retracé les animaux, parce que, grand chasseur, ami des chiens, tirant très bien l'arbalète et l'arquebuse, il put les étudier de près et librement. On lui attribue l'invention du bœuf de toile peinte pour approcher le gibier dans les Marais-Pontins.

C'étaient Jules Romain, Jean d'Udine, Perin del Vaga, Il Fattore, Pellegrino de Modène et une foule d'autres. Dans les *Loges*, le choix des sujets lui appartient sans doute, comme la surveillance et la correction de l'œuvre entière. Il a quelquefois aussi dessiné des tableaux qu'ont ensuite peints ses élèves; mais on ne reconnaît comme lui appartenant en propre et de tous points, composition, dessin, couleur, que deux ou trois tableaux : le *Père éternel séparant la lumière des ténèbres*, la *Création du Firmament*, et peut-être la *Création de l'Homme et de la Femme.* Ce sont aussi les plus célèbres et les meilleurs de toute la série. Son Père éternel, aussi beau que peut l'être un vieillard habillé d'une robe violette en étoffe du temps, a, dans ses petites proportions, toute la grandeur qu'on admire dans les figures gigantesques de Michel-Ange. Ce vieillard, toujours jeune, qui débrouille le chaos, qui attache au ciel, d'une main le soleil, de l'autre la lune, semble remplir le monde. Il serait possible qu'après avoir commencé la série, Raphaël l'eût aussi terminée, et que le dernier tableau, la *Cène*, d'une exécution savante et d'une couleur vigoureuse, fût encore de son pinceau. Après les compositions qui lui sont attribuées, on cite avec raison, parmi les meilleures, les *Trois anges devant Abraham*, *Loth et ses filles fuyant devant l'incendie de Sodome*, *la Rencontre de Jacob et de Rachel*, par Pellegrino de Modène, qui, dans la beauté et l'expression des têtes, rappelle vraiment son divin modèle ;—l'*Histoire de Joseph* en quatre tableaux,— la *Construction de l'Arche*, le *Déluge*, le *Sacrifice d'Abraham*, et le *Moïse sauvé des eaux*, par Jules Romain. Ce dernier tableau est bien remarquable par le paysage, où l'on voit enfin une perspective, un fond étudié et vrai, chose inconnue jusqu'à Raphaël. Quant au *Jugement de Salomon*, que l'on estime à l'égal de ceux que je viens de citer, il me paraît bien inférieur au chef-d'œuvre de Poussin, qui ne lui a rien emprunté pourtant,

même dans l'énergique pantomime des mères, et qui me semble avoir aussi vaincu Jules Romain dans le sujet du *Déluge*.

En quittant les *Loges*, qui sont peintes sous des galeries extérieures fermées par un simple vitrage, on entre dans le palais, et l'on y trouve les *Chambres* (*Le Camere* ou *Stanze*). Ici, plus d'ornements, plus d'arabesques, plus de figurines; ici, plus de travail commun où s'occupe une école entière; mais de vastes et sévères compositions, dont la plupart sont entièrement de la main du maître. Ces quatres salles qu'on appelle les *Chambres*, et dans lesquelles Michel-Ange lui-même, le jaloux et chagrin Michel-Ange, n'aurait rien pu trouver à reprendre, puisqu'il n'y a que des fresques et pas un tableau de chevalet, sont le triomphe de l'art, qui nulle part ne se montre plus puissant, plus varié, plus complet, et le triomphe de l'artiste, qui nulle part ne se montre plus grand. C'est dans les *Chambres* qu'il faut juger la peinture et Raphaël.

Un mot d'abord sur l'histoire de ce grand travail. Les *Chambres* étaient déjà peintes en partie par Bramantino, Pietro del Borgo, Pietro della Francesca, Luca Signorelli et le Pérugin, lorsque Jules II, sur la suggestion de Bramante, ayant appelé de Florence à Rome le jeune Raphaël, alors âgé de vingt-cinq ans (en 1508), lui confia l'un des grands panneaux de la grande salle. Raphaël y peignit la *Dispute du saint Sacrement*, et le pape, ravi d'admiration devant l'ouvrage du *divin jeune homme*, fit effacer toutes les autres fresques commencées ou finies, voulant qu'il achevât l'œuvre entière. Raphaël ne put obtenir grâce que pour une voûte peinte par son maître le Pérugin, dans la première salle. Il travailla aux *Chambres* pendant tout le reste de sa vie; mais, sans cesse détourné de cette œuvre par de nouvelles commandes des papes et des rois, il ne put les terminer complètement avant sa fin précoce.

Une fois à Rome, une fois chargé de peindre les *Stanze*,

Raphaël grandit avec sa mission. Il rejeta tout ce qu'il avait pris jusqu'alors d'étroit et de local, soit à Pérouse, soit à Florence, du Pérugin, de Léonard et du *Frate.* Il se fit *catholique*, universel, et, dans son universalité, il représenta merveilleusement l'école de Rome, le centre de l'unité italienne et du monde chrétien. « Il relia la chaîne des temps, des croyances, des nations; il poussa pêle-mêle, dans ses immenses conceptions, toute l'antiquité païenne et toute la chrétienté. Il mit en regard, sans blesser ni l'œil, ni l'esprit, ni le goût, ni les hautes convenances, les docteurs de l'Église et les sages du paganisme. » (Les annotateurs de Vasari.)

La première des *Chambres* se nomme *Camera dell' incendio del Borgo-Vecchio*, parce que la plus grande fresque représente l'incendie du Bourg-Vieux, ou bourg du *Spirito-Santo*, sous le pontificat de saint Léon, en 847. C'est celui des quartiers de Rome qui, situé au delà du Tibre, renferme Saint-Pierre et le Vatican. Dans cette vaste composition, Raphaël semble avoir voulu mettre en scène, non le fait lui-même, dont il ne restait sans doute ni relation ni tradition, mais l'incendie de la Troie antique, tel qu'il est raconté dans le second chant de l'*Énéide.* Le beau groupe où l'on peut reconnaître Énée portant son père Anchise, suivi de sa femme Creüse, est de Jules Romain. Il y a dans cette fresque, où les meilleures figures me semblent les femmes occupées d'apporter de l'eau, plus de *nus* que dans nulle autre composition de Raphaël, qui paraît les avoir évités avec autant de soin que Michel-Ange en mettait à les introduire partout. Il faut convenir que les *nus* de Raphaël, toujours remarquables par la beauté des formes, par l'expression et la vérité de la pantomime, n'égalent point cependant ceux de Michel-Ange par la partie la plus matérielle, la science anatomique, le travail musculaire, la hardiesse des poses et des mouvements. En face de l'*Incendie du Bourg-Vieux* se trouve le *Couronnement de Charlemagne par Léon III*,

composition calme et noble, dont Raphaël, à ce qu'on dit, ne fit que le carton, mis depuis en couleur par une autre main.

La seconde salle se nomme *Camera della Scuola d'Atene*. C'est là que Raphaël, dans ses œuvres les plus personnelles et les plus parfaites, montre toute cette grandeur à laquelle il ne fut plus donné d'atteindre. D'un coté, la *Dispute du saint Sacrement*, qu'on appelle aussi la *Théologie*, de l'autre, l'*École d'Athènes*, les deux plus sublimes compositions de leur auteur dans la peinture monumentale. La première, dont le titre n'indique pas clairement l'objet, est une image poétisée du concile de Plaisance, qui termina, par une sorte d'arrêt souverain, les controverses élevées sur le sacrement de l'Eucharistie. C'est un sujet pareil qu'a traité Andrea del Sarto dans le célèbre tableau que nous avons cité à l'article de la galerie Pitti. Celui de Raphaëel est en deux parties qu'on pourrait nommer le ciel et la terre : dans le ciel, la Trinité, groupée parmi les anges, entre deux longues rangées de bienheureux; sur la terre, un concile, où sont assemblés des docteurs, vieillards ou jeunes hommes, papes, évêques, prêtres, moines et laïques. Dante, que ses contemporains nommaient *eximio theologo*, siége parmi ces docteurs de l'Église, avec saint Thomas d'Aquin, saint Bonaventure, Duns-Scot, Nicolo di Lira, Savonarole, et Raphaël s'est peint avec le Pérugin, sous des figures de prélats mitrés. « Quatre enfants d'une grâce inimitable, dit Vasari, tiennent ouverts les Livres des Évangiles, qu'expliquent, à l'aide des saintes Écritures, les quatre docteurs de l'Église, éclairés par l'Esprit-Saint. Rangés circulairement dans la partie supérieure du tableau, les saints se distinguent par une si belle entente de la couleur, des raccourcis et des ajustements, que l'on croit admirer la nature elle-même. Les têtes ont une expression surhumaine; celle du Christ surtout rayonne de la sérénité et de la clémence d'un Dieu...

Raphaël a su imprimer aux saints patriarches le caractère solennel de l'antiquité, aux apôtres celui de la simplicité, aux martyrs celui de la foi. Mais son savoir et son génie brillent encore davantage dans les saints docteurs chrétiens groupés de différentes façons. Ils cherchent la vérité ; le doute, l'inquiétude, la curiosité animent leurs gestes, rendent leurs oreilles attentives et froncent leurs sourcils. On ne saurait assez louer la variété et la puissance des sentiments qui font vivre tous ces personnages. » (Vasari.) Quand on contemple ce prodigieux ouvrage, fait par un imberbe de vingt-cinq ans, comme l'atteste son portrait aussi bien que l'histoire, on absout l'action un peu brutale de Jules II ; on pense aussi que nul autre artiste, même des plus mûrs et des plus éprouvés, ne pouvait désormais soutenir le parallèle avec un tel débutant, et qu'il fallait lui livrer, sans partage, le sanctuaire de l'art. C'est qu'en effet, jamais, du premier coup, on n'a porté plus loin la merveilleuse entente de l'ordonnance d'un sujet ; jamais on n'a porté plus loin le sens de l'unité dans un vaste ensemble, et, dans les détails, la grâce, l'élégance, la hauteur du style, le charme incomparable de toutes les parties.

Pour chercher une autre œuvre, sinon supérieure, au moins égale, et que son genre tout différent met à l'abri d'une comparaison directe, il faut que le spectateur se retourne, et, retrouvant un nouveau courage dans une admiration nouvelle, qu'il contemple avec loisir, avec amour, le vaste tableau de l'*École d'Athènes*. Là aussi se rencontrent un ensemble imposant, des groupes parfaits, des détails merveilleux, et je ne sais quelle force, quelle élévation, quelle sûreté magistrale qui attestent la maturité du génie. Cinquante-deux personnages sont réunis dans cette scène immense, qu'encadre la perspective, tracée par Bramante, du plan primitif de Saint-Pierre. Une pensée les réunit, le culte de la philosophie, le culte de la sagesse et de la science (*sa-*

pientia), que représentent les deux grands écrivains philosophiques de la Grèce, Platon et Aristote, lesquels semblent, du haut de l'amphithéâtre, présider l'assemblée. Près d'eux est le groupe de la Poésie, où l'on voit Homère entre Virgile et Dante, personnification des trois grandes épopées de la Grèce, de Rome et de l'Italie chrétienne. D'un côté, le groupe des Sciences, de l'autre, le groupe des Arts. Raphaël ne pouvait connaître les traits, devenus historiques, de plusieurs grands hommes, d'Homère, par exemple, dont on n'avait pas encore découvert les antiques effigies; il a dû les composer, les inventer d'après l'idéal qu'il s'en formait, comme s'il se fût agi de figures allégoriques, et certes, l'on ne doit pas regretter son ignorance. Quelques-unes de ces figures, et d'autres sans noms, sont les portraits d'hommes de son époque; ainsi Bramante est représenté sous les traits d'Archimède; Frédéric II, duc de Mantoue, est ce beau jeune homme qui met un genou en terre pour écouter une démonstration mathématique; enfin, sur le plan de gauche, en arrière de Zoroastre, que l'on reconnaît à sa couronne sidérale, se trouvent, comme dans la *Théologie*, Pérugin et Raphaël lui-même, un peu plus âgé, un peu plus homme fait.

Il montre encore là, à son degré suprême, cette grande règle du beau dans les arts : la variété dans l'unité. Il montre l'universalité de talent et de style sous un équilibre parfait; et cette mesure exacte entre toutes les qualités diverses, qui est d'ordinaire un des caractères distincts de l'honorable médiocrité, devient chez lui la marque évidente du génie le plus élevé qui fut jamais, à cause de la hauteur où se tient chaque partie et de la sublimité où arrive l'ensemble. « Raphaël, ajoutent les annotateurs de Vasari, a reçu de tous les côtés toutes les belles choses, et il a su les enserrer dans une harmonie encore plus belle; cette harmonie entre toutes les beautés, entre toutes les forces, entre toutes les conceptions,

c'est l'œuvre de Raphaël, c'est son talent, c'est son génie. »

Cette admirable fresque de l'*École d'Athènes*, l'une des plus grandes œuvres qu'ait produites l'art de peindre, est malheureusement menacée d'une destruction presque prochaine. Elle est plus dégradée, quoique plus récente, que la *Dispute du saint Sacrement*. Cela fait penser avec amertume que, parmi les arts du dessin, celui qu'on nomme en premier lieu, et qui tient le premier rang, la peinture, a le malheur de s'exercer sur les plus fragiles matières, sur celles qui doivent céder le plus tôt à l'action dévorante du temps. L'architecte et le sculpteur, travaillant avec la pierre, le marbre ou le bronze, laissent des œuvres plus durables que celles du peintre. Dans l'art antique, le Parthénon rend encore témoignage du génie d'Ictinus et de Callicrates, et, sans être sortis du ciseau de Phidias ou de Praxitèles, l'*Apollon*, la *Vénus*, la *Diane*, la *Niobé*, toutes les statues, tous les bas-reliefs de la vieille Grèce, nous font assez comprendre ce qu'étaient le *Jupiter* d'Olympie et la *Minerve* d'Athènes. Mais Apelles, Zeuxis, Parrhasius, Timanthe, Aristide, Protogène, il faut les admirer sur parole. Rien d'eux, rien de comparable à eux n'est venu jusqu'à nous; leur nom, c'est tout ce qu'ils ont laissé. Dans la peinture même, il y a des genres plus fragiles que d'autres, et c'est précisément celui qu'on croyait le moins destructible, celui dont les œuvres devaient vivre autant que les édifices dont elles faisaient partie intégrante, comme une frise ou une corniche, c'est la peinture monumentale qui périt la première sous la main du temps. Les fresques, ces grandes et magnifiques pages de l'art italien, marchent à une rapide et complète destruction. A peine reste-il quelques parties visibles dans celles du Campo-Santo à Pise; la vaste et merveilleuse *Cène* de Léonard est à peu près anéantie; et voilà que le *Jugement dernier*, que les *Chambres* et les *Loges* sont menacés du même sort. Ils tomberont bientôt en poussière, ou, s'effaçant chaque année

de plus en plus, ils se perdront dans une ombre générale, comme le jour se perd dans la nuit.

La troisième fresque de cette salle est le *Parnasse*, autre grande composition, faite en imitation du goût et du style antiques, c'est-à-dire avec une grande sagesse, mais plus froide que les autres, aussi bien dans le coloris que dans l'ordonnance. Des groupes de poètes de divers âges sont mêlés à des groupes de muses, au milieu desquelles *stat divus Apollo*. Parmi ces poètes, on retrouve Homère, encore entre Virgile et Dante, Pindare, Sapho, Horace, Ovide, Boccace, Sannazar, l'auteur à présent peu connu du grand poème latin *De partu Virginis*, Pétrarque et sa Laure vêtue en Corine. La tradition rapporte qu'après avoir mis une lyre dans les mains d'Apollon, Raphaël substitua un violon à l'instrument antique; et, pour expliquer cet anachronisme volontaire, on dit qu'il voulut ainsi flatter Léonard, qui, devenu vieux, s'était épris de passion pour le violon dont il jouait avec succès. Peut-être Raphaël a-t-il voulu simplement mettre Apollon d'accord avec les anges et les chérubins chrétiens, qui, dans tous les tableaux italiens de la Renaissance, depuis Cimabuë et Giotto, se servent, non de lyres ou de harpes, mais de violons, pour exécuter les célestes concerts.

Vis-à-vis du *Parnasse*, au-dessous de la fenêtre, est le tableau de la *Jurisprudence*, que représentent allégoriquement les trois vertus compagnes de la justice, noblement groupées dans une composition pleine de grandeur et de charme; et, pour que rien ne manquât à cette salle, témoin de ses débuts à Rome, dont Raphaël voulut être l'unique décorateur, il y a peint jusqu'aux compartiments du plafond. Les quatre figures de la *Théologie*, de la *Philosophie*, de la *Poésie* et de la *Jurisprudence*, rappelant toute la simplicité, toute la noblesse du style antique, resteront les inimitables modèles de l'allégorie sérieuse.

Camera di Eliodoro, tel est le nom de la troisième

chambre, dont l'histoire d'Héliodore forme en effet le principal tableau. On sait que, d'après les livres saints, ce préfet ou général de Séleucus Philopator, roi de Syrie, chargé par son maître de saccager le temple de Jérusalem, fut arrêté sur le seuil par des anges qui le battirent de verges. Raphaël faisait allusion, dans ce sujet, à l'histoire de son protecteur, le belliqueux Jules II, qui avait dit : « Il faut jeter dans le Tibre les clés de saint Pierre, et prendre l'épée de saint Paul pour chasser les barbares, » et qui, en effet, mêlant le glaive laïque aux foudres religieuses, montant lui-même à l'assaut, la cuirasse sur l'épaule, avait réussi à chasser tour à tour les Vénitiens et les Français du patrimoine de saint Pierre. L'allusion est évidente, puisque, dans ce temple de Jérusalem, ce n'est pas le grand-prêtre des Hébreux qui préside à la punition du soldat sacrilége, mais le pape des chrétiens, porté sur la *sella gestatoria*, et couronné de la tiare. Le groupe du pape et celui d'Héliodore renversé, que son armure de fer n'a pu protéger contre la force invincible d'un simple signe du messager divin, — heureuse image de la supériorité de l'idée sur la force brutale, — sont les deux plus belles parties de cette magnifique composition, qu'aucune autre de Raphaël n'égale pour la vivacité et le mouvement. Raphaël, au reste, qui l'a dessinée tout entière, n'en a peint que le groupe principal. Celui où se trouvent réunies plusieurs femmes est de Pietro de Cremona, l'un des élèves de Corrége, et le reste, de Jules Romain.

Jules II voulait sans doute remplir toute cette chambre. Si Raphaël a représenté sur le panneau qui couvre la fenêtre la *Délivrance de saint Pierre*, c'est parce qu'avant d'occuper le siége apostolique, Julien de la Rovère avait le cardinalat de *Saint-Pierre-ès-liens*, héréditaire dans sa puissante maison.

Cette fresque est divisée en trois parties ou compartiments. Dans le premier, à droite, sont les soldats qui gardent l'en-

trée de la prison ; dans celui du centre, saint Pierre, que l'ange vient éveiller ; dans celui de gauche, encore l'ange et saint Pierre qu'il emmène par un escalier tournant. L'effet principal de ces tableaux consiste dans la différence des lumières dont ils sont éclairés. Les soldats dorment aux sombres reflets d'une lampe, tandis que l'ange, lumineux comme un astre, apporte dans la prison une lueur éclatante. En imaginant, en exécutant un effet semblable, Raphaël a prouvé qu'il pouvait se jouer de toutes les difficultés de son art, même de celles qui tiennent plus spécialement à la couleur. Des critiques, ingénieux peut-être jusqu'à découvrir dans l'œuvre du peintre des pensées qu'il n'a pas conçues, ce que font souvent les commentateurs littéraires, ont cru reconnaître dans le visage de l'apôtre un mélange des traits du vieux Jules II et du jeune Raphaël. Celui-ci, disent-ils, aurait fait comme Apelles, qui, en peignant un dieu pour le temple d'Éphèse, avait trouvé moyen de faire reconnaître à la fois dans cette image une mâle figure de Jupiter et un Alexandre au visage efféminé. Chacun peut s'amuser à vérifier jusqu'à quel point est fondée cette supposition.

C'est encore Jules II, en costume pontifical, qui, malgré l'anachronisme, préside au *Miracle de Bolsena*, représenté dans l'une des fresques de cette chambre. Je crois qu'on donne ce nom de *Miracle de Bolsena* à l'aventure d'un prêtre, qui, doutant de la présence réelle de Jésus-Christ dans l'Eucharistie, vit tout à coup, au moment de la consécration, jaillir de l'hostie du sang qui se répandit sur l'autel. Il y a dans cette fresque, très animée aussi et très dramatique, de beaux contrastes entre les diverses passions dont les groupes sont agités, et le coloris, principalement dans la partie supérieure, est d'une force et d'un éclat qui pourraient la faire attribuer aux Vénitiens.

Saint Léon arrêtant Attila aux portes de Rome est un sujet qui conviendrait certainement mieux à l'histoire de

Jules II qu'à celle de Léon X, le pape lettré, mais timide, qui aima la paix autant que son terrible prédécesseur avait aimé la guerre, et qui fit reprendre le parasol à ses paisibles hallebardiers. Cependant c'est bien en l'honneur de celui-ci que Raphaël peignit sa fresque, un peu postérieure aux trois autres de la même salle. Il a fait de saint Léon le portrait de Léon X, derrière lequel il s'est encore peint lui-même en porteur de croix, et toujours avec son maître Pérugin. Le plus grand mérite de cette fresque, ou du moins celui qui saisit au premier regard, c'est le contraste bien entendu qui existe entre le groupe chrétien, celui du pape au milieu de son cortége, offrant le calme majestueux de la foi et de la résignation, et l'armée du roi hun, pleine de désordre, où l'on voit régner tout ensemble la furie et l'effroi de barbares superstitieux.

La quatrième chambre, *sala di Costantino*, n'était qu'ébauchée par Raphaël quand la mort le surprit. Il avait seulement achevé les deux figures allégoriques de la *Justice* et de la *Douceur* (*la Giustizia e la Benignita*), admirables par l'expression, par la beauté, par le coloris même, d'une surprenante vigueur. Mais il avait tenté une innovation importante, celle de peindre à l'huile sur la muraille. En effet, son esquisse de la *Victoire de Constantin sur Maxence au pont Milvius* avait été revêtue, par son ordre, d'un enduit à l'huile sur lequel il devait peindre cette vaste composition. Jules Romain, chargé de la terminer, n'osa point continuer l'épreuve, et revint à la fresque. Cette bataille, où le dessin du maître a été religieusement respecté par son disciple, est probablement la plus grande peinture historique connue. On y trouve, dans l'ordonnance, tout le génie de Raphaël, assez puissant pour embrasser un tel ensemble, assez maître de lui pour faire régner l'ordre et l'harmonie au milieu des détails désordonnés d'un combat. Quant à l'exécution, qui fait grand honneur à Jules Romain, on pourrait lui reprocher une cou-

leur un peu trop crue, trop dure et trop sombre ; mais Poussin faisait remarquer que, dans un sujet semblable, ces défauts, peut-être volontaires, pourraient être pris pour des qualités.

Raphaël avait aussi dessiné l'esquisse du *Baptême de Constantin*, où l'on reconnaît bien, dans la composition, sa main toute-puissante. La peinture, faiblement exécutée, est de son élève Giovanni Francesco Penni, appelé *il Fattore* ou *il Fattorino*, parce qu'il était chargé des affaires de la maison, dont Raphaël ne prenait pas grand souci. Raphaël lui laissa la moitié de ses biens. Quant à l'*Apparition du Labarum à Constantin* : *In hoc signo vinces*, qui fait le pendant du *Baptême*, on croit que l'œuvre entière, esquisse et peinture, appartient à Jules Romain, autre héritier de Raphaël C'est l'un des ouvrages où il a montré le plus de hardiesse et de vigueur. Le lointain de ce tableau offre la vue de quelques uns des édifices de la Rome de son temps. C'est un anachronisme permis. Mais on ne s'explique point par quelle fantaisie d'artiste il a placé dans un angle cet affreux nain qui s'efforce d'enfoncer un riche casque sur sa tête difforme : Thersite endossant les armes d'Achille. Et pourtant cette figure est célèbre par sa laideur même. Elle est peut-être le premier exemple du grotesque se mêlant au beau, moyen facile et dangereux d'arriver à l'effet par le contraste, et duquel on n'a que trop abusé.

Il serait injuste de ne point mentionner les grisailles du soubassement de cette salle et de la précédente, exécutées avec une grande perfection par ce Polydore, de Caravage, qui fut d'abord goujat de maçon, se fit peintre devant les fresques de Jean d'Udine, et mérita d'obtenir les leçons de Raphaël. Elles complètent l'ornement de ces *chambres* fameuses, desquelles on me pardonnera d'avoir parlé plus longuement peut-être que de toute autre collection de peintures, en faveur de leur importance et du nom de leur divin auteur.

Il y a, dans le Vatican, deux chapelles (on les appellerait des églises sans le voisinage de Saint-Pierre), qui servent aux pratiques intérieures du pape et du sacré collége, la chapelle Pauline et la chapelle Sixtine. L'une, construite sous le pape Paul III, par l'architecte San-Gallo, a six grandes fresques pour décoration : quatre ont été peintes par Federico Zuccheri et Lorenzo Sabatini, de Bologne ; les deux autres, placées au centre, représentant le *Crucifiement de saint Pierre* et la *Conversion de saint Paul*, sont le dernier ouvrage, en peinture du moins, de Michel-Ange, qui les acheva à soixante-quinze ans. Il eût mieux fait de se reposer avant de les entreprendre, car l'affaiblissement de la vieillesse s'y faisait sentir, dit-on, et l'on regrette moins dès lors que ces fresques soient devenues à peu près invisibles, tant elles sont noircies par la fumée des cierges qui brûlent, toute la semaine sainte, autour d'un saint-sépulcre.

Quant à la chapelle Sixtine, elle est pour Michel-Ange ce que sont les *Chambres* pour Raphaël, son domaine, son triomphe. Cette chapelle, élevée par Sixte IV, dont elle porte le nom, est décorée de peintures dans toute son étendue. Douze vastes fresques, ouvrages de divers maîtres, Luca Signorelli, Alessandro Filippi, Cosimo Rosselli, Ghirlandajo, le Pérugin, tapissent entièrement ses deux murailles latérales. L'*Adoration du Veau d'or*, par Rosselli, *Jésus appelant saint Pierre et saint André*, par Ghirlandajo, enfin *Saint-Pierre recevant les clés de Jésus*, par le Pérugin, passent pour les meilleures. La dernière surtout, d'une conservation singulière, et d'une beauté digne de Raphaël, donne parfaitement l'idée, par cette double qualité, de ce qu'on devait attendre des fresques. Mais toutes, dans la Sixtine, mêmes les meilleures, sont écrasées sous la supériorité de l'œuvre de Michel-Ange, le plafond et le *Jugement dernier*. Ce fut Jules II qui lui commanda le plafond, c'est-à-dire la peinture de tous les compartiments d'une voûte ornée qui couvre la chapelle en-

tière. Michel-Ange accepta par contrainte, et malgré lui, cette vaste commission, car il ne connaissait nullement les procédés de la peinture à fresque ; et la furieuse impatience de Jules II ne lui permit pas de terminer son travail comme il l'aurait désiré. Le pape voulait qu'il enjolivât ses peintures par des ornements. « Saint Père, lui dit-il, les hommes que j'ai peints ne portaient point d'or en leur temps ; ce n'étaient pas des riches, mais de saints personnages qui méprisaient les richesses. » Michel-Ange commença, en 1507, ce grand travail, qu'il avait achevé, chose à peine croyable, au bout de vingt mois, seul, sans aide d'aucune espèce, car il s'enfermait dans la chapelle dont les clés lui avaient été remises, et n'y laissait pénétrer personne, pas mêmes ses broyeurs. (1) On croit pourtant que Bramante en livra l'entrée à Raphaël, qui étudia ainsi furtivement la manière de Michel-Ange avant de commencer les fresques des *Chambres* et des *Loges* (2). Le plafond de la Sixtine contient, dans ses compartiments nombreux et de toutes formes, divers sujets pris à l'Ancien Testament, et, dans ses douze pendentifs, divers personnages isolés, tels que patriarches, prophètes, sibylles, etc. Toutes ces compositions sont connues par la gravure, et l'on sait avec quelle adresse Michel-Ange sut les ajuster dans des cadres si mal disposés pour la grande peinture, avec quelle

(1) Michel-Ange fabriquait lui-même tous ses outils pour la sculpture. Il s'était fait, pour travailler la nuit, une espèce de casque en carton, au sommet duquel il plaçait une chandelle en suif de chèvre, ayant ainsi les mains libres, et portant avec lui sa lumière.

(2) M. Valery a commis une légère erreur (elles sont rares dans son livre) en supposant que ce fut devant la fresque du *Jugement dernier* que Bramante introduisit Raphaël. Le *Jugement dernier* ne fut commencé qu'en 1532 ; Raphaël était mort depuis douze ans.

élévation de style et quelle perfection de *faire* il les exécuta. Pour exprimer, par exemple, la *Création du monde*, il avait un si petit espace qu'il imagina de ne montrer du Père éternel que la tête et les mains. Mais cette vaste tête et ces fortes mains, qui remplissent tout le cadre, donnent une claire idée du Dieu créateur, en montrant, suivant le mot de M. Valery, qu'il est tout intelligence et puissance. Au milieu des figures vigoureuses, terribles, quelquefois grotesques, dont les compartiments capricieux de la voûte sont chargés, la *Création d'Ève* est un morceau d'une grâce charmante et comme native, qui repose le spectateur. Parmi les prophètes on remarque *Isaïe* enseveli dans une si profonde méditation qu'il semble se tourner lentement à la voix de l'ange qui l'appelle. Les sibylles ont un caractère moyen entre l'inspiration d'une sainte et la démence d'une sorcière, ce qui convient très bien au rôle singulier que leur a fait jouer l'Église. Il est fâcheux que l'on ne puisse admirer à loisir les détails infinis de ce plafond magnifique ; mais, outre qu'il n'est pas facile de pénétrer dans certaines parties de la chapelle, qui restent alors trop loin du regard, il faudrait, pour ne pas se rompre les vertèbres du cou, imiter certain visiteur anglais, qui se couchait sans façon, sur le dos, une lunette à la main, et portait de place en place son moyen d'observation verticale. C'est l'inconvénient de tous les plafonds.

La grande fresque du *Jugement dernier*, qui occupe toute la muraille du fond, est un ouvrage très postérieur aux peintures de la voûte. Ce fut après sa brouille avec Jules II et le raccommodement bizarre qui la suivit, après son ambassade à Bologne et sa défense militaire de Florence, lorsque cette ville républicaine luttait seule et vaillamment contre le pape et l'empereur ligués pour sa ruine (1), enfin après les prin-

(1) A la suite du sac de Rome, en 1527, et de l'expulsion des Médicis, Michel-Ange fut nommé, par le Conseil des Dix, commis-

cipaux actes de sa vie politique, que Michel-Ange, tout rempli de la lecture de Dante, se prépara à traiter un sujet si bien approprié à la nature de son vaste et sombre génie. Informé des études auxquelles il se livrait, le pape Paul III se rendit chez l'artiste, assisté de dix cardinaux, et avec cette solennité inaccoutumée dans les arts, le pria d'exécuter dans la Sixtine le travail dont il avait préparé les cartons sous Clément VII. Michel-Ange commença son tableau en 1532, et le découvrit neuf ans après, le jour de Noël 1541, ayant atteint l'âge de soixante-sept ans.

Toujours voué à la solitude et aux austérités d'une vie sans plaisirs, sans diversions, sans autre passion que celle de l'art, l'imagination encore frappée des horreurs dont il avait été témoin et presque victime, à la prise de Florence par les Médicis expulsés, comme au sac de Rome par les troupes de Charles-Quint, Michel-Ange porta dans sa composition la mélancolie sauvage dont son caractère était alors empreint. Son *Christ* est plutôt un Jupiter tonnant que le doux Rédempteur des hommes, que l'Agneau, que l'humble Fils de Marie; et les saints, les anges, les élus semblent aussi farouches, aussi furieux, que les réprouvés et les démons. Ceci est une explication plutôt qu'un blâme. Je n'ai point à retracer, sans doute, le sujet et les détails de ce grand poëme, de ce cadre immense où se meuvent trois cents personnages. Il suffit de rappeler en deux mots que Michel-Ange a mis en scène ce verset de saint Matthieu : *Videbunt Filium hominis venientem in nubibus cœli cum virtute multâ et majestate;* qu'au centre de la partie supérieure ou céleste, siége le Christ, juge inexorable et terrible, qui pèse à une juste balance les actions des hommes, qui n'écoute pas même les

saire général (*procuratore generale*) des travaux de défense. Il resta six mois entiers, pendant le long siége de Florence, en 1530, sur le mont San-Miniato.

pleurs de sa mère ; qu'autour de lui et des prophètes ou saints qui l'environnent, un groupe de *comparants* attend avec anxiété les sentences de sa bouche ; que les anges, exécuteurs de ses arrêts, ravissent les élus au ciel, ou livrent les réprouvés aux mains des démons ; que, dans la partie inférieure ou terrestre, tandis que, d'un côté, les morts ressuscitent à l'appel des trompettes éternelles, de l'autre, les péchés et les vices personnifiés dans un groupe de damnés, sont amoncelés sur la barque fatale prête à s'engouffrer dans une bouche de l'enfer.

Si la multiplicité et le mélange des épisodes exigent une attention longue et soutenue, du moins ces traits principaux ressortent avec clarté, et donnent une clé facile à la composition tout entière. Au lieu d'entrer dans ce détail infini, il vaut mieux prémunir les voyageurs contre les prétendues fautes que chacun croit découvrir en jetant pour la première fois les yeux sur l'ouvrage de Buonarroti, et qui, certes, n'ont pas plus échappé au peintre lui-même qu'aux milliers de visiteurs qui, depuis trois cents ans, se pressent devant les fresques de la chapelle Sixtine. Il les a faites parce qu'il a voulu les faire.

La première de ces fautes, tant de fois découvertes et tant de fois reprochées, c'est la disproportion des personnages. Les uns, tels que le Christ, son entourage immédiat et le groupe des élus, sont deux fois plus grands que les autres, ceux de la partie inférieure ; ils offrent aussi à un plus haut degré ces formes athlétiques, ces signes de force démesurée qu'affectionnait Michel-Ange, et dont il a fait quelque abus. Cette disproportion saute aux yeux, et c'est pour cela même qu'il faut lui chercher une autre explication qu'une bévue grossière de l'artiste. Il ne faut pas l'attribuer davantage à un calcul matériel, à un effet de perspective ; car si Michel-Ange eût visé à ce résultat, lorsqu'il grandissait successivement ses personnages de bas en haut, depuis les damnés jus-

qu'au Christ, il aurait poussé la progression plus loin encore; mais, au contraire, les groupes les plus élevés, par exemple celui des anges qui portent les instruments de la Passion, se rapetissent et redescendent à la taille des hommes du premier plan. Michel-Ange avait un autre motif. Il n'a pu traiter comme une scène de la vie ordinaire, comme un simple tableau d'histoire, ce dénouement final du drame de l'humanité; il a dû, pour traduire pleinement sa pensée, recourir aux allégories, et, dans cette pensée, la disproportion de taille et de force entre les élus et les réprouvés indiquait simplement la supérioté des premiers sur les seconds. Il semble inutile de chercher dans des commentaires plus ou moins ingénieux d'autre raison d'un fait qui s'explique si naturellement.

La seconde faute, qui lui est aussi dès longtemps imputée, et qui n'appartient plus à l'ordre physique, mais à l'ordre moral, c'est d'avoir mis dans son groupe de damnés, à droite du tableau, des figures trop grimaçantes pour la sainte grandeur du sujet, et de menus détails presque comiques, presque badins, qui sembleraient mieux placés dans une *Tentation de saint Antoine*, par Téniers ou Callot, que dans son œuvre sévère et toute biblique. Le reproche ici semble mieux fondé, et la partie du tableau qui l'encourt n'a peut-être pas, en effet, toute l'élévation, toute la beauté majestueuse du reste de la composition; mais ce défaut s'explique au moins, s'il ne se justifie pas pleinement. Pieux et austère, espèce de janséniste à Rome et républicain fougueux à Florence, Michel-Ange, poète de plusieurs façons et de plusieurs styles, a écrit une satire dans un coin de son tableau, et s'est vengé par des épigrammes indestructibles de ceux qu'il ne pouvait ni réformer ni vaincre. L'Orgueil, l'Ambition, l'Avarice, la Luxure, tous ces vices hideux entassés dans ce coin et affublés de burlesques attributs, ce sont les grands dignitaires de l'Église qui déshonoraient la pourpre romaine, les membres ou clients de la

puissante famille qui dépouillait sa patrie de la liberté (1).

J'aimerais mieux, s'il fallait absolument trouver un défaut dans le *Jugement dernier*, et si j'osais en signaler un que tout le monde n'eût pas aperçu, j'aimerais mieux m'étonner que Michel-Ange, qui avait à sa disposition tous les symboles religieux, toutes les croyances de la tradition, n'eût pas mieux distingué les deux espèces d'êtres qui concourent au sujet de son tableau, les êtres du ciel et les êtres de la terre. Tous les anges, aussi bien ceux qui sonnent de la trompette pour éveiller les morts paresseux, que ceux qui exécutent les arrêts du Christ, et le Christ lui-même, ne sont que des hommes. Rien ne les distingue du commun des mortels; point d'auréoles, point d'ailes étendues, point de ces enseignes admises par l'art et par la foi. De là un peu de confusion, ou plutôt un accroissement de la confusion inséparable d'un sujet si vaste et si compliqué. Quant aux qualités de l'ouvrage, la majesté de l'ordonnance, la grandeur de l'ensemble, la beauté des groupes et des détails, la perfection inouïe du dessin, la hardiesse des raccourcis, la science de l'anatomie musculaire, il serait vraiment puéril d'insister sur ces divers points, et d'ajouter une chétive louange aux acclamations de tous les artistes, qui, depuis trois siècles, proclament à l'envi l'éclatant mérite de ce chef-d'œuvre gigantesque. « On peut s'appeler heureux, s'écrie Vasari, quand on a vu un tel prodige de l'art et du génie. »

La fresque de Michel-Ange n'était pas encore achevée, qu'elle faillit être détruite. Sur la dénonciation de son camé-

(1) Michel-Ange n'aimait pas les gens d'église. A propos du portrait d'un moine qu'il aperçut dans une chapelle de San-Pietro-a-Montorio, il dit que la chapelle était gâtée. « Pourquoi donc? » lui demanda-t-on. « Les moines, répondit-il, ont corrompu le monde, qui est bien grand; il n'en faut pas plus d'un pour gâter une si petite chapelle. »

rier, messer Biagio, da Cesena, qui trouvait le tableau plus propre à une salle de bain ou à une taverne qu'à la chapelle du pape, Paul III eut un moment l'envie de le faire effacer. Pour se venger de son dénonciateur, Michel-Ange condamna Biagio à l'immortalité. Il le peignit au milieu des damnés, sous la forme de Minos, et suivant la fiction du Dante au cinquième chant de l'*Enfer* :

Stravvi Minos orribilmente e ringhia,

c'est-à-dire avec les oreilles d'âne de Midas et un serpent pour ceinture, serpent qui rappelle les vers d'un ancien *romance* espagnol sur le roi Rodrigue, criant du fond de son tombeau :

Ya me comen, ya me comen,
Por do mas pecado habia (1)

Biagio se plaignit au pape, demandant qu'on effaçât au moins sa figure. « Dans quelle partie de son tableau t'a-t-il mis? demanda Paul III. — Dans l'enfer. — Si c'eût été dans le purgatoire, on pourrait t'en ôter; mais dans l'enfer, *nulla est redemptio.* »

A son tour, le timoré Paul IV voulut faire disparaître toutes les nudités qu'un pareil sujet avait rendues inévitables ; il en fit demander le sacrifice à Michel-Ange : « Allez dire au pape, répondit froidement l'artiste, qu'il s'inquiète plutôt de réformer les hommes, ce qui est moins facile et plus utile que de corriger des peintures. » Ce fut son élève Daniel de Volterre qui se chargea, un peu plus tard, du soin ridicule et sacrilége envers l'art de voiler ces nudités fort innocentes; ce qui lui attira le surnom de *bracchettone*, culottier, faiseur de braguettes, et des vers assez piquants de Sal-

(1) « Ils me dévorent, ils me dévorent par où j'avais le plus » péché. »

vator Rosa (sat. III). Le *Jugement dernier*, très endommagé déjà par le temps, l'humidité, l'explosion de la poudrière du château Saint-Ange en 1797, et fort négligé des conservateurs du Vatican, a été de plus ignominieusement gâté par un raccord d'architecture qui a enlevé toute la partie supérieure centrale, celle où se trouvaient le Père éternel et le Saint-Esprit, et qui complétait ainsi le sens de la composition. Cette partie ne se trouve plus que dans les anciennes copies faites avant la fin du seizième siècle. Ce n'est pas tout encore : pendant plusieurs mois de l'année, et précisément ceux des voyages, on place devant le beau milieu de la fresque un autel surmonté d'un vaste baldaquin, puis, sur le côté gauche, un dais sous lequel le pape vient assister aux offices. Le spectateur, accouru pour voir l'œuvre de Michel-Ange, plus encore que pour entendre les motets de Palestrina ou d'Allégri chantés par les vieux débris d'un monde musical qui ne se renouvelle plus, démêle ce qu'il peut du reste du tableau, et sans pouvoir en approcher beaucoup plus près que la porte d'entrée, où le retient un impassible suisse de la garde papale. C'est le supplice de Tantale appliqué à la vue.

On a fait beaucoup de copies du *Jugement dernier*. Aucune, je crois, n'est aussi vaste et aussi fidèle, au moins dans l'état où l'ont réduit les mutilations des hommes et les ravages du temps, que celle toute récente de Sigalon, actuellement au musée des Petits-Augustins. Mais cette copie, comme toutes les autres que j'ai vues (et je désire que cette opinion ne soit pas prise pour un paradoxe), me semble moins éloignée de l'original par le dessin que par la couleur. Ainsi, dans Michel-Ange, le premier plan au bas du tableau est d'un ton général très sombre, tandis qu'à l'horizon brillent la lumière du jour et la transparence de l'air. C'est une heureuse et belle opposition perdue dans les copistes et qui, malgré les dégradations de la fresque, se fait encore très vivement sentir aujourd'hui.

S'il fallait, même avant d'entrer aux musées du Vatican, citer tous les objets d'art que renferme ce palais, la liste seule occuperait plusieurs pages de cet écrit. Mais on ne peut se dispenser de mentionner au moins deux choses d'une haute importance. Dans l'appartement Borgia, aile du palais bâtie par Alexandre VI d'exécrable mémoire, que décorent des fresques de Jean d'Udine, de Perin del Vaga, de Pinturicchio, tous trois élèves ou condisciples de Raphaël, se trouve la célèbre *Noce Aldobrandine.* C'est le nom que l'on donne à une peinture antique qui a longtemps appartenu à la famille Aldobrandini, et qui représente, à ce qu'on croit, les noces de Thétis et de Pélée. Cette peinture, assez vaste et assez curieuse, jouissait d'une grande renommée avant les découvertes bien plus importantes faites à Pompeï. Voilà l'une des deux choses qui méritent surtout l'attention. L'autre est la riche collection de gravures, depuis l'origine de cet art jusqu'à nos jours, que possède la bibliothèque vaticane, la plus ancienne de l'Europe chrétienne et la plus considérable de l'Italie, surtout en manuscrits orientaux, grecs, latins, italiens, et en manuscrits sur papyrus. Elle s'est formée par l'adjonction successive des bibliothèques de l'électeur Palatin, des ducs d'Urbin, de la reine Christine de Suède, de la maison Ottoboni, du marquis Capponi, etc., à l'antique bibliothèque des papes, commencée par saint Hilaire dès le cinquième siècle.

LE MUSÉE.

§ 2.

Le musée du Vatican est très moderne, presque récent, et néanmoins très riche, principalement, quant au nombre des objets, en monuments de la sculpture antique. Dans di-

vers salles, vestibules, galeries, musées particuliers, et surtout dans le portique appelé *della Corte*, qui entoure une cour octogone, sont une infinité de bas-reliefs, colonnes, chapiteaux, inscriptions, bains, sarcophages, vases, candélabres, animaux, bustes, statues enfin, morceaux précieux à tous les titres, choisis parmi ceux qu'on a exhumés de la terre de Rome, de cette Rome dont Pline disait qu'elle avait plus de statues que d'habitants, et du sein de laquelle on en a effectivement tiré, d'après le compte de l'abbé Barthélemy, plus de soixante-dix mille (1). Au milieu de cette multitude, et sans guide pour s'y diriger, car les musées du Vatican n'ont point encore de catalogue, vouloir énumérer seulement les plus beaux débris de l'art antique qui s'y trouvent amoncelés, ce serait dresser en partie ce catalogue manquant. Il n'en resterait pas moins incomplet. J'aime mieux faire encore un choix dans le choix, ne nommer que les chefs-d'œuvre, ceux qu'on réunirait, par exemple, dans une autre *Tribuna*, et pouvoir au moins ajouter à leur nom quelques-unes des remarques que me suggèrent mes notes et mes souvenirs.

La plus célèbre statue du Vatican, et la plus populaire, si je puis dire, c'est assurément l'*Apollon Pythien*, plus connu sous le nom de l'*Apollon du Belvédère*, parce qu'il fut placé par Michel-Ange dans la cour de ce nom. Cette statue avait été trouvée, au commencement du seizième siècle, dans les bains de Néron, à Anzio, près d'Ostie. Personne n'ignore qu'Apollon est représenté au moment où il vient de décocher une flèche mortelle sur le serpent Python, d'où lui vint le nom d'Apollon-Pythien, nom donné à la statue par les Athéniens, et que lui conserve Pau-

(1) D'après Pausanias (*Phocide*, chap. VII), Néron avait enlevé cinq cents statues en bronze, tant de dieux que de héros, du seul temple d'Apollon à Delphes.

sanias (*Attique*, chap. XIX). Cette action explique le mouvement un peu théâtral de son corps, ainsi que l'expression fière et victorieuse de son visage. Winckelmann, Mengs, cent autres, ont nommé cette statue la plus belle des antiques, le modèle complet du sublime ; d'autres appréciateurs éclairés lui ont contesté ce droit exclusif à la première place. Canova et Visconti la croient une répétition plus délicatement finie de l'ancien Apollon en bronze, du sculpteur Calamis, qu'après la grande peste les Athéniens érigèrent dans le Céramique, et M. de Châteaubriand la déclare trop vantée. Sans oser prendre part dans un tel débat, entre de tels adversaires, j'indiquerai un moyen terme, qui est mon opinion. Il me semble que, tout en méritant la plupart des éloges prodigués par ses admirateurs enthousiastes, l'*Apollon* ne doit pas être mis au-dessus du premier rang, qu'il occuperait en commun, par exemple, avec la *Vénus de Milo*, la *Diane chasseresse* et le *Gladiateur*, de Paris; la *Vénus*, la *Niobé*, le *Faune*, de Florence; la *Callipyge*, l'*Hercule* et la *Flore* Farnèse, de Naples; le *Laocoon* et le *Mercure-Antinoüs*, de Rome. Peut-être semblerait-il plus beau, plus supérieur, s'il était moins célèbre. Mais tout voyageur qui arrive pour la première fois devant la niche profonde et bien éclairée où on lui a dressé une sorte d'autel, et qui entend prononcer par le gardien ce grand mot : *Apollon du Belvédère*, s'attend à de si prodigieuses beautés, à une émotion si profonde, que, trompé dans les exigences de son imagination, il répète tout bas ou tout haut le mot de M. de Châteaubriand. C'est ce qui arrive à la mer, aux Alpes, à Paris, à toutes les grandes choses très vantées; la première vue ne leur est point favorable.

Le *Laocoon* résiste mieux, selon moi, à cette terrible épreuve de la première vue. Toutes les imitations, gravures, dessins et copies, même celle dont Bandinelli était si fier, sont restées tellement loin de l'original, qu'on est surpris,

au contraire, et charmé d'y découvrir tout d'abord des beautés en quelque sorte inespérées. On comprend l'opinion de Pline, chez les anciens, de Diderot, chez les modernes, qui donnent la palme à ce groupe fameux; on comprend les récompenses dont Jules II combla un certain Félix de' Frédis, qui l'avait trouvé dans sa vigne, et la fête que célébrèrent les poètes romains, le 1er juin 1506, en l'honneur de sa découverte. Le *Laocoon*, que nul morceau de sculpture ne surpasse pour l'expression de la douleur physique, pas même la famille de *Niobé*, ni pour celle de la force active, pas même les *Lutteurs*, et que peu de morceaux égalent pour le travail du ciseau, est l'ouvrage d'Agesander, de Rhodes, aidé de ses deux fils, Polydore et Athénodore. Si l'on en croit Pline, ce groupe fut taillé dans un seul bloc de marbre. Cette circonstance qu'il met en action l'épisode du second chant de l'*Énéide*, où Virgile raconte la catastrophe du grand-prêtre de Neptune, fait supposer qu'il appartient à l'époque des premiers empereurs, alors que la statuaire s'était fort éloignée de la simplicité calme du siècle de Périclès.

Le *Mercure*, longtemps appelé l'*Antinoüs du Vatican*, et le *Méléagre*, sont deux admirables statues, d'une conservation parfaite, pleines à la fois de grâce et de vigueur, desquelles il suffit de dire, pour tout éloge, qu'elles sont renommées parmi les plus précieuses que nous ait transmises l'antiquité. Mais celles-là même, et toutes les autres, cèdent la première place, dans l'opinion des connaisseurs, à un simple fragment mutilé, au *Torse*, également nommé *du Belvédère*. Ce torse, en marbre blanc, débris d'une statue d'Hercule au repos, sculptée par Apollonius, fils de Miston, d'Athènes, ainsi que l'annonce l'inscription grecque gravée sur sa base, et qui fut trouvé dans les thermes de Caracalla, appartient bien à la grande époque de la Grèce. Michel-Ange se disait élève du *Torse*. Il en a imité les détails et l'effet dans sa figure de Saint-Barthélemy, au *Jugement dernier*, et l'on raconte que,

dans son extrême vieillesse, devenu presque aveugle, il prenait encore plaisir à en palper d'une main tremblante les contours tant de fois admirés par ses yeux. Vraie ou fausse, cette anecdote, comme le remarque M. Valery, peint l'esprit du temps et la passion des artistes pour l'antiquité. J'ajouterai qu'elle peint aussi l'homme qui, de sa naissance à sa mort, n'aima que les arts et leurs œuvres.

On a fait l'honneur à deux ouvrages de Canova, les *Lutteurs* et le *Persée*, de les mêler aux plus précieux morceaux antiques, honneur périlleux, car le voisinage est écrasant. Les lutteurs *Damoxène* et *Creugas*, bien inférieurs à ceux de Florence, n'expriment que la force brutale et grossière; on les a justement nommés les boxeurs. Quant à la statue de *Persée*, que Canova, dans sa jeunesse, ne craignit pas de refaire après Benvenuto Cellini, elle obtint l'honneur encore plus insigne d'occuper la place de l'*Apollon*, que nos victoires avaient conduit à Paris; on la nomma même la *Consolatrice*. Le *Persée* a le tort plutôt que le mérite de ressembler à l'*Apollon* par le visage; mais, en vérité, c'est à peu près leur unique point de comparaison. Il est travaillé finement, un peu maniéré, et, pour ne faire peur à personne, la tête de Méduse, qu'il tient à la main, est celle d'une femme jeune et jolie; ses serpents semblent même des tresses de cheveux rangées symétriquement comme ceux des anciens Perses.

Je ne finirais point s'il fallait décrire ou seulement nommer les excellents morceaux antiques des galeries du Vatican: *Mythra tuant le taureau; Jupiter assis*, l'aigle à ses pieds, tenant le sceptre et la foudre; l'*Ariane abandonnée*, longtemps prise pour une Cléopâtre, qui inspira, sous ce nom, au comte Castiglione, l'ami de Raphaël, un long panégyrique du siècle de Léon X; une belle *Amazone*; un *Apollon citharède*; plusieurs *Bacchus*, dont l'un s'appelle Sardanapale; *Melpomène* et d'autres Muses; *Ménandre* et *Possidippe*, son rival, dont nous ne connaissons aussi que le nom; *Au-*

guste, *Caligula;* plusieurs bustes fameux, *Sophocle*, *Eschine*, *Périclès*, *Aspasie*, *Alcibiade;* plusieurs bas-reliefs, entre autres une *Apothéose d'Homère par les Muses*; plusieurs sarcophages, où l'on voit *Bacchus et Ariane à Naxos*, *Achille vainqueur de Pentésilée*, les *Néréides portant les armes d'Achille*, *etc.*; plusieurs beaux animaux, un *Lion*, un *Tigre*, un *Cerf*, un *Griffon*, un *Centaure*, *Cerbère*, *le Cheval de Commode*, *les Bœufs de Gérion*, une *bigue* ou char antique, etc.; puis des candélabres, des bronzes de toutes sortes, des vases sculptés; puis enfin des vases peints, où l'on voit *Jupiter escaladant avec Mercure la fenêtre d'Alcmène*, *Minerve rajeunissant Jason*, *Orphée poursuivi par une femme furieuse*, *etc.* Je dirai seulement que ces innombrables objets d'art et de curiosité sont distribués avec goût, avec intelligence, dans des cours, des galeries, des portiques construits exprès pour les recevoir, et où ne leur manque ni l'espace ni la lumière.

Qu'on me permette une dernière observation. Au musée du Vatican, comme à ceux *degl' Uffizi* à Florence, et *degli Studi* à Naples, on voit parmi les antiques un grand nombre de statues et des bustes plus nombreux encore, où les prunelles des yeux sont figurées. Il y en a d'autres à Rome, tels qu'une tête de *Minerve* et une admirable *Bacchante*, qui ont des yeux imités, non pas seulement sur le marbre, mais avec des émaux comme dans les animaux empaillés. Si je rappelle cette circonstance, si j'ajoute que Michel-Ange, Donatello et les autres grands sculpteurs de ce temps mettaient des prunelles à leurs statues, c'est que je voudrais ne plus entendre les statuaires de nos jours, qui se dispensent de donner, même à leurs portraits, ce complément nécessaire d'une tête humaine, se défendre en invoquant l'*honneur de l'art* et l'exemple des anciens: c'est que je voudrais, au contraire, qu'ils imitassent les anciens en cela du moins, sinon en tout le reste, et leur contemporain Houdon, lequel a fait deux

admirables portraits de marbre, *Voltaire* et *Molière*, parce qu'il a su leur donner le regard, sans lequel il n'est ni vie ni ressemblance.

Passons maintenant à la galerie des tableaux.

Le musée de peinture du Vatican ne compte pas, j'imagine, cinquante tableaux; mais, tout au rebours de certains autres musées plus voisins de nous, qui les comptent par milliers, la qualité supplée, comme on dit, à la quantité ; il n'y a guère que des œuvres de haut mérite.

Si l'on commence par les plus anciennes, il faut citer d'abord celle du simple, noble et religieux Fra Giovanni di Fiesole, si digne de son surnom d'*Angelico*. Ce sont les *Gestes de saint Nicolas de Bari*, peints à la détrempe, sur une table à plusieurs compartiments : précieux monument de la peinture entre Giotto et Raphaël. Après ce bel ouvrage de Fra Angelico, viennent à peu près ensemble une *Piété* de Mantegna, et la *Sibylle devant Auguste*, de Garofalo (Benvenuto Tisi), tableaux que l'on s'accorde à classer parmi les meilleurs de ces deux maîtres, l'un Padouan, l'autre Ferrarais, ayant vécu à la même époque environ, et qui, voisins et contemporains, ont dans leur manière beaucoup d'analogie. Le second, toutefois, qui fut le meilleur élève de Lorenzo Costa, chef de l'école ferraraise, mais qui connut et imita Raphaël, n'ayant guère traité que de petits sujets et dans un style étroit, brille principalement par la finesse de son exécution. Sans être moins fin, le premier s'est élevé plus haut par les qualités du style. D'abord pâtre, comme Giotto, puis élève et fils adoptif de Squarcione, Andrea Mantegna avait commencé de pratiquer la haute peinture dès qu'il eut épousé la fille de Jacopo Bellini, et qu'il fut devenu le condisciple de ses beaux-frères Gentile et Giovanni Bellini.

Arioste lui a fait l'honneur de le citer dans son *Orlando furioso* (canto XXIII), et, certes, en bonne compagnie :

« *Leonardo, Andrea Mantegna, Giam Bellino.* »

Vient ensuite une excellente *Résurrection du Christ* par le bon Pérugin. Là, comme dans les *Chambres*, comme partout, inséparable de son cher élève, il l'a, dit-on, retracé, à peine adolescent, sous les traits du soldat qui dort, et lui-même sous ceux du soldat qui s'enfuit. Le Pérugin nous conduit à Raphaël, qui a laissé dans le palais des papes, outre ses fresques malheureusement plus immortelles par le mérite que par la matière, trois tableaux sur lesquels le temps a moins de prise.

Le premier des trois, dans l'ordre de ses œuvres, est la merveilleuse *Vierge au Donataire* ou *Vierge de Foligno.* Nous l'avons déjà citée par comparaison avec la *Madonna del Baldacchino* du palais Pitti, parmi les plus célèbres des Vierges glorieuses et triomphantes, dont le trône est entouré par des bienheureux en adoration. Celle-ci se fait reconnaître à la première vue, dans les copies et les gravures, par l'enfant debout au premier plan, qui, levant les yeux vers le groupe divin, présente au spectateur une espèce de cadre propre à recevoir une inscription. Ce tableau fut commandé à Raphaël par un certain Sigismondo Conti, qui était *cameriere* du pape Jules II. Le peintre l'a représenté à genoux, dans le groupe de gauche, en face du saint Jean-Baptiste. C'est un admirable portrait de vieillard, dont la réalité forme une heureuse et puissante opposition avec le caractère céleste donné à la Madone et à son fils. De là vient qu'elle est appelée la *Vierge au Donataire.*

Ce chef-d'œuvre qui n'a d'égal, dans son genre particulier, que la *Vierge au Poisson*, avait précédé le *Couronnement de la Vierge* (l'*Incoronazione della Vergine*), assez

vaste composition que Raphaël reprit et quitta plusieurs fois, et qui n'était à sa mort guère plus qu'une ébauche. Elle fut terminée dans la partie supérieure par Jules Romain, dans la partie inférieure par le *Fattore*, et l'on voit trop clairement leur ouvrrge pour qu'il soit possible d'attribuer au maître ce tableau. C'est simplement une esquisse de Raphaël.

Pour le trouver tout entier, pour rencontrer toutes ses divines qualités réunies et portées au plus haut degré qu'ait pu leur donner le développement du génie par le travail et l'expérience, il faut voir, contempler, adorer sa dernière œuvre, celle qui fut placée au-dessus de sa tête lorsqu'on l'exposa mort sur son lit de parade, celle qui fut portée processionellement à ses magnifiques funérailles, comme une sainte relique, la *Transfiguration*. Tout en déplorant la fin précoce de Raphaël, mort à trente-sept ans, au milieu de la désolation de ses élèves et de la douleur générale, bien des gens se demandent si ce n'a pas été, pour sa renommée, un accident heureux ; si, arrivé à la perfection, il ne courait pas risque de décroître et de survivre à son génie. Je ne puis admettre, pour mon compte, une telle espèce de consolation. Je crois que Raphaël n'avait pas encore dit son dernier mot, que, si parfait et si grand qu'il fût, il pouvait encore se perfectionner et grandir, et qu'après avoir surpassé tous ses rivaux, il pouvait continuer à se surpasser lui-même. Michel-Ange, qui avait sculpté, à quinze ans, le *Masque du Faune*, achevait le *Jugement dernier* à soixante-sept ans. Titien, qui a débuté aussi presque enfant, a travaillé avec succès jusqu'au dernier lustre de sa vie de centenaire, et j'ai vu, au musée de Madrid, une allégorie de la *Victoire de Lépante* qu'il a tracée, d'une main encore ferme et d'un pinceau toujours énergique, à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans. Murillo enfin, pour borner là mes citations, et ne les prendre que dans les sommités, a fait ses plus vastes et ses plus admirables compo-

sitions entre cinquante et soixante-quatre ans, dernier terme de sa vie. Morts à l'âge de Raphaël, ces trois grands hommes seraient loin d'occuper, dans la hiérarchie des arts, la place éminente où les a élevés l'universelle admiration. Mais pourquoi chercher des preuves ailleurs que dans l'histoire même de Raphaël? Avait-il un instant faibli? N'allait il pas grandissant toujours et toujours, et cette *Transfiguration* si fameuse, dernier degré qu'ait atteint son génie, n'est-elle pas aussi la dernière de ses œuvres? Mort avant, on aurait pu douter qu'il l'eût faite ; mort après, on peut croire qu'il aurait fait plus encore. Il est, dans l'histoire des arts, un autre homme ressemblant à Raphaël par les qualités et la destinée, d'une âme sensible, d'un goût exquis, d'un génie sublime et varié, précoce aussi dans son commencement et sa fin ; c'est Mozart. Virtuose et compositeur à six ans, mort à trente-six, il a couronné la liste de ses œuvres par le *Requiem*, et il disait, près d'expirer : « C'est trop tôt ; j'avais franchi tous » les obstacles, et j'allais écrire sous la dictée de mon cœur. » Pour Raphaël aussi, c'était trop tôt, et sa mort misérable doit laisser à jamais, au cœur des amis de l'art, un sentiment de deuil et de regret. « Bienheureuse ton âme, ô Raphaël, s'écrie Vasari ; le monde entier se prosterne devant tes œuvres. Et la peinture ! que n'est-elle descendue dans la tombe après toi ! Lorsque tu fermas les yeux, pour elle aussi s'éteignit la lumière. »

Le tableau de la *Transfiguration*, commandé par le cardinal Jules de Médicis, était destiné à une petite ville du midi de la France, Narbonne, dont ce prélat était archevêque. Rome garda le dernier et le plus grand ouvrage de son peintre. Je ne crois pas qu'on ait fait à ce tableau, qui a su, plus que nul autre, peindre la divinité parmi les hommes, et qui est ainsi divin à tous les titres, d'autre reproche que celui-ci : qu'il manquait d'unité, et que l'action était double. Mais il suffirait, pour répondre à ceux qui hasardent cette critique,

de les renvoyer au chapitre XVII de saint Mathieu, dont Raphaël a mis en action les vingt premiers versets. Ils y trouveraient, non-seulement le Christ entre Moïse et Élie, et ses trois disciples Pierre, Jacques et Jean, éblouis par l'éclat de l'apparition et renversés par la frayeur, mais encore, au bas de la montagne, le peuple qui attend son Messie pour lui présenter à guérir l'enfant possédé du démon (1). « Il y a dans cette peinture, dit Vasari, des figures si belles, des têtes d'un style si neuf et d'un caractère si varié, qu'elle a été regardée avec raison, par tous les artistes, comme l'ouvrage le plus admirable qu'ait produit le pinceau de Raphaël... Il y rassembla tout ce que son art pouvait enfanter de plus beau et de plus merveilleux. Ce fut la dernière et la plus sublime de ses créations. »

Raphaël avait d'abord imité le Pérugin. Il étudia ensuite Léonard, et se modela sur l'auteur de la *Cène*; puis le *Frate*, qui lui enseigna la perspective, avec quelques procédés de dessin et de couleur; puis Michel-Ange et la nature anatomique, pour apprendre les nus, les raccourcis, les articulations des membres; puis les fonds, les paysages, les animaux, les vêtements, les ciels, les effets de soleil, d'ombre, de nuit, de lumière factice; et ajoutant à tout cet acquis étranger son propre génie, le sens et la passion du beau, il atteignit jusqu'à la perfection suprême. « Le gracieux Raphaël Sanzio d'Urbin, avait dit Vasari au début de sa biographie, offre une des preuves les plus éclatantes de la munificence du ciel qui se plaît parfois à accumuler sur une seule tête des grâces et

(1) Quant à l'observation plus juste que, dans ce tableau, comme dans tous ceux de Raphaël, les parties obscures se sont obscurcies davantage avec le temps, il faut reconnaître que l'auteur des *Stanze* eut le tort d'employer pour ses ombres foncées du noir de fumée d'imprimeur, qui a, comme on dit, *poussé au noir*. Au reste, la plupart des peintres de son époque ont commis la même erreur.

des trésors qui suffiraient à la gloire de plusieurs..... De tels hommes ne sont pas des hommes, mais des dieux mortels. »

« Si l'on veut comparer Raphaël aux autres maîtres, ajoutent les annotateurs de Vàsari (MM. Jeanron et Leclanché, que le lecteur me saura gré de lui citer souvent), on le trouvera le plus grand, parce que lui seul a rapproché autant de la parole son art muet. Les autres impressionnent et font penser par le spectacle qu'ils exposent; mais Raphaël parle, et l'on croit entendre la plus harmonieuse et la plus persuasive des langues... Il n'est pas subtil, impénétrable, comme Léonard; il ne vous renverse pas, comme Michel-Ange; il ne vous enivre pas, comme Corrége; il n'a pas la magie de Titien, le faste de Véronèse ou de Tintoret, l'éclat de Rubens ou de Murillo... Il combat comme l'Apollon antique, sans laisser voir ni colère ni effort. »

Lorsque la *Transfiguration* était encore dans l'une des nefs de Saint-Pierre, elle avait pour pendant la *Dernière Communion de saint Jérôme*, de Dominiquin. Les mosaïques qui les ont remplacées sont encore aujourd'hui aux deux côtés du maître-autel, et ces deux tableaux, venus ensemble à Paris, sont placés dans la même salle au musée du Vatican. On peut donc dire qu'ils partagent le trône de l'art. C'est un grand honneur pour l'œuvre de Dominiquin, venu dans un temps où la décadence, déjà flagrante, allait être bientôt complète; mais honneur mérité à bien des égards, car Dominiquin, qui sut conserver un goût plus pur que celui de son époque, sut aussi profiter avec une merveilleuse habileté des ressources matérielles nouvellement créées par son école.

Nous avons vu, à l'article du musée de Bologne, que Dominiquin avait imité d'Augustin Carrache, et peut-être à l'instigation d'Annibal, le sujet de la dernière communion de saint Jérôme. Il n'a fait, en quelque sorte, que retourner la scène, mais en lui donnant toutefois plus de vraie grandeur

et surtout plus de charme. Ce reproche de plagiat serait le premier qu'on pourrait lui faire, et il suffirait à mettre son ouvrage bien au-dessous de celui de Raphaël, qui, certes, dans le sujet de son choix, n'a pas plus été dévancé que suivi de personne. On peut encore critiquer, dans le tableau de Dominiquin, la nudité assez étrange du saint vieillard accroupi sous un portique en plein vent, au milieu d'autres personnages qui sont tous vêtus, et, si l'on veut même, la douceur résignée, angélique, que le peintre a donnée au fougueux apôtre de l'Église latine, l'un des plus *militants* des Pères; mais ces reproches seraient plutôt d'un historien que d'un artiste. On s'étonnerait avec plus de raison que les petits anges voltigeant au haut du portique fussent d'un ton aussi ferme, aussi réel que les acteurs de la scène, et que Dominiquin n'eût pas cherché à leur donner cette finesse vaporeuse dans laquelle Murillo, par exemple, savait si bien envelopper les êtres allégoriques, les envoyés du ciel. Mais, ces réserves faites, comment ne pas convenir, devant la *Communion de saint Jérôme*, qu'il est peu de peintures dans le monde où l'on trouve réunies au même degré la sagesse de la composition, la grandeur de l'ordonnance, la complète unité d'action, et toute la perfection désirable dans les diverses parties de l'art qui composent le travail du pinceau. On n'a pas sur-le-champ rendu justice à ce magnifique ouvrage. Raphaël avait reçu, pour prix de la *Transfiguration*, une somme équivalente à environ trois mille francs de notre monnaie; ce n'était pas trop. Plus d'un siècle après, lorsque l'argent valait beaucoup moins, lorsqu'un roi de Portugal offrait quarante mille sequins du *Saint-Jérome* de Corrége, on donnait au pauvre fils du cordonnier de Bologne, toujours malheureux et rebuté, cinquante écus romains de son *Saint-Jérôme*, et il avait, un peu plus tard, la mortification de voir payer le double une fort médiocre copie de ce chef-d'œuvre.

On a lontemps compté parmi ce qu'on appelait les *quatre Tableaux* de Rome un *Saint Romuald et ses disciples*, d'Andrea Sacchi. C'était une place trop haute, et dans laquelle on ne l'a point maintenu. Mais personne ne conteste que ce tableau, où brille principalement sur tous ces visages de moines un sentiment d'ardente dévotion, ne soit un bel et noble ouvrage. Je n'oserais pas appeler du même nom un *Rédempteur* de Corrège, où l'on voit le Christ entre les anges et sur l'arc-en-ciel, semblant convier les humains aux joies du paradis. Ce tableau est authentique, sans nul doute; il fut, dit-on, commandé à l'artiste par la petite ville où il avait pris naissance, et dont il a popularisé le nom. Mais, malgré tout le respect que je porte à Corrége, ou plutôt par ce respect même, je ne saurais convenir qu'il soit digne de lui, digne surtout au Vatican, où il faudrait, pour que Corrége tînt sa place près de Raphaël, un de ses chefs-d'œuvre de Parme ou de Dresde.

Titien est plus heureux. Sa *Vierge* dominant un groupe de saints, qui rappelle, dans la composition, les Vierges glorieuses dont nous parlions tout à l'heure, est de sa plus grande manière par le style et l'exécution. L'on peut y remarquer surtout, au premier plan, une charmante figure de jeune femme. Titien a de plus, pour se montrer dans ses deux principaux genres, un magnifique portrait de je ne sais quel *Doge de Venise*. Celui-là rivalise avec ses meilleurs de la galerie Pitti. La *Sainte Hélène* de Véronèse, très richement vêtue, est un des ouvrages les plus finis, les plus parfaits, de sa bonne époque. Ces trois tableaux sont tout ce que les Vénitiens ont au Vatican.

Pour les Bolonais, outre le *Saint Jérôme* de Dominiquin, ils ont d'abord un *Martyre de saint Pierre*, de Guide, qui n'a ni la hauteur de style, ni l'énergie de pinceau qu'un tel sujet réclame, et dont son auteur a souvent fait preuve, par exemple, dans sa *Notre-Dame-de-la-Pitié;* puis, *des An-*

ges recueillant les instruments de la Passion et un *Saint Thomas* à mi-corps, de Guerchin, d'un dessin bien plus vigoureux et d'une excellente couleur; enfin, la *Descente de Croix*, de Michel-Ange Caravage, que l'opinion commune appelle son chef-d'œuvre, et où l'on trouve, en effet, sinon l'absence de ses défauts, au moins la réunion de ses plus éminentes qualités. Toutes les têtes sont ignobles; jamais, par opposition avec le style faux et maniéré du Josépin dont Caravage s'était constitué l'ennemi, on n'a porté plus loin le culte du réel et du laid. Passe encore pour les *Nicodêmes* (1) qui travaillent à descendre le corps du Sauveur; leur laideur grossière eût pu faire ressortir la beauté noble de Jésus et de Marie; mais l'Homme-Dieu et sa mère ne sont pas mieux traités; on dirait que Caravage était dans l'opinion de ces peintres chrétiens du quatrième siècle, auxquels saint Cyrille reprochait de faire du Christ *le plus laid des hommes.* Cela dit, il faut convenir que, dans nul ouvrage, ce maître de Ribera n'a montré plus de fougue, de vigueur et d'éclat, n'a trouvé plus de puissance d'expression et de si prodigieux effets de clair-obscur. De tels mérites font pardonner bien des défauts, sans les justifier pourtant.

Nous avons déjà trouvé, dans le petit musée des papes, les chefs-d'œuvre de Raphaël, de Dominiquin, d'Andrea Sacchi et de Caravage; nous ne sommes pas encore au bout des chefs-d'œuvre. Voici celui de Baroccio, l'*Extase de sainte Micheline.* On y reconnaît une grande aisance, une grande largeur de pinceau, soit; mais j'ai déjà dit que la réputation de ce maître me semblait à peu près inexplicable. Je ne comprendrai jamais qu'avec un dessin faux, une couleur fausse, une composition molle et maniérée, on puisse être un grand peintre. Je me récuse donc pour le juger.

(1) Dans une *Descente de Croix*, les Italiens appellent *Nicodèmes* tous les hommes, comme *Maries* toutes les femmes.

Un autre chef-d'œuvre, puisqu'il faut si souvent employer ce mot, mais justifiable et fondé cette fois, c'est celui de Valentin, le *Martyre de saint Procès* ou Processus et de *saint Martinien*. Cette belle composition, énergiquement exécutée dans la manière de Caravage que suivait Valentin, composition qui eut l'honneur d'être traduite en mosaïque et d'occuper un des autels de Saint-Pierre, puis ensuite d'être apportée à Paris dans le temps de la conquête, prouve assez ce qu'aurait pu faire, avec une plus longue vie, ce jeune artiste français, mort à Rome, à trente-deux ans, des suites d'une imprudence. Un autre Français, qui eut du moins, pour la gloire de son pays, le temps de mûrir son génie naturel et de lui faire porter tous ses fruits, notre Nicolas Poussin, est aussi représenté dans le musée du Vatican. Le *Martyre de saint Erasme* lui fut commandé, peu de temps après son arrivée à Rome, par la protection du cardinal Barberini et du commandeur del Pozzo, pour être également copié en mosaïque, et faire, à Saint-Pierre, le pendant du tableau de son ami Valentin. Poussin n'a pas fait, que je sache, un second tableau de la même dimension; celui-là est seul de ce genre dans toute son œuvre; mais il n'est le plus grand de ses ouvrges qu'en superficie. Le peintre penseur du *Déluge* et de la *Femme adultère*, qui aimait à resserrer dans un petit espace un vaste sujet, semble s'être trouvé mal à l'aise devant une toile de quinze pieds, et en traçant des personnages grands comme nature. Le saint martyr est très beau; sa tête surtout se fait remarquer par une noble et profonde expression; mais, il faut l'avouer, le reste de la composition est faible, et l'exécution plus faible encore. C'est à Paris que règne et triomphe Poussin.

Je crois avoir cité tout ce que le musée du Vatican renferme d'œuvres importantes; je finirai la liste par une curiosité. On est fort surpris, en entrant dans la première salle du Musée, d'y voir un portrait en pied et en grand costume

du roi d'Angleterre Georges IV, par Thomas Lawrence; c'est un cadeau fait à Pie VII. Un roi libertin, passe; mais un roi hérétique et schismatique dans le palais des papes! l'ombre des Grégoire VII, des Innocent III et des Sixte-Quint à dû en tressaillir. Mais le dix-neuvième siècle, qui a vu tant de choses étranges, y compris celle-là, en verra bien d'autres encore. Sous le rapport de l'art, il y a, dans l'œuvre de Lawrence, une sorte d'animation et de fraîche réalité, un cliquetis de couleurs vermeilles, qui en imposent d'abord, et font quelque illusion. Mais franchement, et sans haine du présent par amour du passé, quand on a parcouru les autres salles, quand on revient, les yeux ravis et l'âme subjugée, quand on se rappelle seulement ce *Doge* de Titien, si beau, si vrai, si grand, le *Georges IV*, avec sa parure royale, n'est plus qu'une enluminure, un badigeonnage, qu'on voudrait éloigner de la galerie, et renvoyer à quelque enseigne de parfumeur.

LES ÉGLISES.

§ 3.

Rome a deux Musées publics, celui du Vatican et celui du Capitole. Mais comment aller de l'un à l'autre en droite ligne, sans s'arrêter à quelques-unes de ces riches galeries particulières, autres Musées, qui portent le nom des palais de leurs maîtres? Comment ne point s'arrêter encore à quelques-unes de ces églises qui ne sont pas moins les temples de l'art que ceux de la religion? Il faut bien qu'on me permette une courte excursion dans les plus célèbres. Je ne ferai, pour ainsi dire, et tant je serai bref, qu'en indiquer le chemin aux voyageurs curieux.

Commençons par les églises.

La plus belle, la plus vaste, la plus riche après Saint-Pierre, c'est Saint-Jean-de-Latran. Une partie des grandes cérémonies religieuses où le pape officie se passe dans cette ancienne basilique. J'ai vu Grégoire XVI, porté sur l'antique *sella gestatoria* qui lui causait le mal de mer, donner sa bénédiction, du haut de l'extrême galerie de la façade, non pas *urbi et orbi* (cette fière parole, à présent vaine, est réservée pour Saint-Pierre), mais à son armée, qui, tout équipée à la française, a une apparence guerrière qu'on ne supposerait point aux soldats du pape. Saint-Jean-de-Latran est à l'extrémité de Rome ; mais pourrait-on se plaindre de la longueur du chemin, quand on rencontre successivement sur sa route la grande fontaine Trévi, qui donne à Rome son excellente *eau vierge*, la colonne de Marc-Aurèle, la colonne et le Forum de Trajan, les arcs de Septime-Sévère, de Titus, de Constantin, l'emplacement déshonoré de l'ancien Forum, où se traitaient jadis les affaires du monde, où se traitent maintenant des achats de bestiaux, enfin, le Colysée, cette grande ruine de la Rome des Césars, ce gigantesque théâtre où cent mille spectateurs, introduits par d'innombrables vomitoires, pouvaient s'asseoir commodément autour de l'arène, sur des gradins adossés à quatre étages de portiques? En voyant ce grand cirque Flavien, qui devint forteresse dans les guerres civiles, hôpital pendant la peste, et dont Sixte-Quint voulait faire un bazar à boutiques, on pense tristement que, respecté par les siècles, il a subi de la main des hommes les mutilations dont le spectacle afflige ; qu'après les barbares, des artistes, et les plus grands, Bramante, Michel-Ange, n'ont pas craint de le frapper eux-mêmes, en tirant des pierres de ce monument insigne comme d'une vile carrière de moellons. Arrivé à Saint-Jean de-Latran, l'amateur des arts trouvera, sur la place, le plus beau des trente ou quarante obélisques de Rome, celui du roi Mœris, que Cambyse respecta, et que Constantin ramena d'Égypte pour en orner l'église dont il est

fondateur ; puis, dans le temple, quelques beaux mausolées, celui du noble et savant Martin V, de Clément XII, etc., une peinture de Giotto, *Boniface VIII publiant le jubilé de* 1300, enfin plusieurs belles fresques, entre autres un *Saint-Augustin en extase* devant les cieux ouverts, de Borgognone, admirable par le style et l'exécution.

A l'église de Santa-Maria-della-Pace, sont les quatre *Sibylles* de Raphaël, si justement admirées, surtout celles des angles, la plus vieille et la jeune assise. — A Saint-Augustin, est son *Isaïe*, fait en imitation des prophètes de Michel-Ange. et qu'accompagnent plusieurs peintures de Guerchin, de Caravage, etc. — A l'église de la Minerve, qui porte encore le nom du temple païen, sont quelques ouvrages de Fra Angelico, de Raffaellino del Garbo, de Baroccio, de Lippi, et le *Christ* de Michel-Ange, Christ irrité, Christ vengeur, qui est la répétition en marbre, au moins dans la pensée, de celui du *Jugement dernier*. — A l'église Saint-Grégoire, solitairement élevée sur l'ancien mont Cœlius, sont les fresques des deux rivaux Guide et Dominiquin ; le premier a pris pour sujet de la sienne *Saint-André en prière avant son martyr*, le second, la *Flagellation du saint titulaire*. On s'accorde à trouver un coloris plus vif et plus vigoureux à la fresque de Guide ; à celle de Dominiquin, plus de grandeur dans le style et plus de force dans l'expression.

L'église Saint-Louis-des-Français, où nos compatriotes vont visiter, comme en un saint pèlerinage, les tombeaux des Français de quelque renom morts à Rome, tels que les cardinaux d'Ossat et de Bernis, d'Agincourt, Pierre Guérin, etc., mais où l'on regrette de ne pas trouver aussi ceux de Claude et de Poussin (1), mériterait encore leur visite par les seules œuvres d'art qu'elle renferme. On y trouve, entre autres,

(1) L'un fut enterré à la Trinité-du-Mont, l'autre à l'ancienne église Saint-Laurent, appelée *Lucina*.

l'*Assomption*, de Francesco Bassano, la *Vocation* et le *Martyre de saint Matthieu*, deux excellents tableaux de Caravage, une *Sainte-Cécile*, qui n'est, à la vérité, que la copie de celle de Raphaël, mais copie faite par Guide, et même, dans la sacristie, une petite *Madone* qu'on attribue à Corrége. On y trouve enfin les admirables fresques de Dominiquin, représentant la *Vie de sainte Cécile*, dans l'une des chapelles latérales, consacrée à cette patronne des musiciens. Les deux principales, qui couvrent les parois de la chapelle à droite et à gauche, et qui représentent, l'une les *Aumônes de sainte Cécile*, l'autre son *Martyre*, sont des modèles achevés du genre. On ne saurait désirer une scène plus exacte, plus vraie, mieux disposée que la première, une scène plus noble et plus pathétique que la seconde.

L'église Saint-Pierre-aux Liens (*San-Pietro-in-Vincula*) est l'une des plus anciennes de la Rome catholique, puisqu'elle fut fondée sous le pape Léon-le Grand, dans le cinquième siècle, par Eudoxie, femme de l'empereur Valentinien III. Elle est exactement copiée sur les basiliques ou salles de justice des Romains; et cela ne doit point étonner. L'on sait que les premiers chrétiens, devenus sous Constantin, maîtres de l'empire, trouvant les temples païens trop petits pour les nouveaux rites, s'emparèrent partout des salles de justice, et les convertirent en églises. De là le nom de basiliques que portent encore les temples métropolitains, car les chrétiens ne se firent pas scrupule de prendre les noms avec les choses, et d'employer à leur usage les mots de diocèse, de vicaire, de concile, de dalmatique, et tant d'autres encore qui avaient eu, bien avant eux, leur sens et leur emploi (1). Les églises un peu vieilles où l'art, à sa renaissance,

(1) La grande différence d'étendue entre les temples du paganisme et ceux du christianisme vient uniquement de la différence des rites religieux. Dans le temple païen, personne n'entrait que

n'a point épuisé tous ses raffinements, où l'on ne trouve encore ni les deux ailes ou nefs qui forment la croix grecque ou latine, ni les voûtes en ogives que les chrétiens ont dressées sur les colonnes de l'ancien portique, ressemblent tout à fait aux tribunaux romains. Ainsi Saint Pierre-aux-Liens reproduit fidèlement, dans ses deux rangées latérales de lourdes colonnes, dans son maître-autel semi-circulaire, dans toute sa forme enfin, l'aspect général, et jusqu'aux détails de la basilique de Pompéï. J'ai insisté un moment sur cette ressemblance entre l'édifice ancien et l'édifice nouveau, parce qu'elle me semble d'un intérêt considérable dans l'histoire de l'architecture.

Cette vieille église de San-Pietro-in-Vincula, plusieurs fois restaurée depuis sa fondation, mais toujours conservée dans sa forme primitive, n'a pas subi les embellissements, les décorations de mauvais goût qui défigurent la plupart des églises d'Italie, et dont nous avons un exemple à Paris dans Notre-Dame-de-Lorette. Elle est restée simple, nue, majestueuse. On n'y trouve, en fait de curiosités, qu'un morceau de la chaîne qui passe pour avoir attaché saint Pierre dans sa prison de Jérusalem, et qu'on fait baiser aux dévots le jour de la fête du saint ; en fait d'ornements, qu'un vieux *Saint-Sébastien* en mosaïque, ouvrage bysantin du septième siècle, appliqué contre le mur à gauche ; — puis, dans une chapelle à droite, une *Sainte-Marguerite* à mi-corps, de Guerchin,

le prêtre ; les sacrifices se faisaient au dehors. Dans le temple chrétien, dans l'*église* (assemblée), tout le monde est admis. Voilà pourquoi les chrétiens vainqueurs prirent aux païens, non leurs temples, mais leurs salles de justice, plus vastes, plus appropriées à contenir la foule et à faire entendre la voix du prédicateur. Il leur suffit ensuite de couper la grande nef longitudinale par une nef transversale, le transept, pour former la croix latine, et trouver ainsi le plan des cathédrales modernes.

très finement terminée ; et, dans la sacristie, *la Délivrance de saint Pierre*, qu'exécuta Dominiquin, bien jeune encore. Mais cette ancienne basilique, isolée dans un coin de Rome, et à laquelle on monte par une pente ardue qui s'appelait, dit-on, dans l'ancienne Rome, la *Voie scélérate*, parce que Tullie y écrasa sous les roues de son char le cadavre du roi Tullus son père ; cette ancienne basilique mérite, exige la visite de tout voyageur ami des arts : elle renferme le mausolée de Jules II et le *Moïse* le Michel-Ange.

Un mot d'explication préalable.

Ce pape et cet artiste avaient des points de ressemblance dans le génie et le caractère qui devaient les rapprocher et les désunir. C'est ce qui arriva. A peine monté sur le siége pontifical, Jules II pensa à perpétuer sa mémoire dans un mausolée magnifique, et ce fut Michel-Ange qu'il appela de Florence pour le charger du soin de lui élever un monument. Michel-Ange, qui n'avait alors que vingt-neuf ans, présenta bientôt au pape le plan du plus colossal tombeau que l'art moderne ait jamais tenté de construire, Ce devait être un mélange d'architecture et de sculpture, un édifice orné. Qu'on se représente un fort massif quadrangulaire, offrant dans ses faces des niches qui contiendraient des Victoires, et dans ses angles des termes formant pilastres auxquels seraient adossées des figures de captifs. Sur cette base, un second massif plus étroit, entouré de statues colossales de prophètes et de sibylles, qu'aurait couronné une autre masse pyramidale toute revêtue de figures allégoriques en bronze. Telle était cette composition, dont la gravure nous a conservé le croquis tracé par Michel-Ange. L'artiste se mit à l'œuvre ; mais bientôt arrivèrent ses démêlés avec Jules II, et sa fuite à Florence, à Bologne, à Venise ; il voulait fuir jusqu'à Constantinople, où l'appelait le sultan Soliman, pour jeter un pont entre la ville et le faubourg de Péra. Il ne retourna auprès du pape, à Bologne, que comme ambassadeur

de Florence, envoyé par le gonfalonnier Soderini. Après leur réconciliation, le pape lui fit faire sa statue en bronze, que les Bolonais brisèrent dans une émeute pour en couler un canon qui fut nommé *la Giulia*, puis le plafond de la Sixtine. Léon X et Clément VII l'occupèrent à Rome et à Florence, où il éleva la chapelle des Médicis; enfin Paul III lui commanda le *Jugement dernier*. Ce fut alors qu'intervint, par l'entremise de ce pontife, une transaction entre Michel-Ange et les héritiers de Jules II, dont le corps était resté au Vatican, et dont le mausolée, encore vide aujourd'hui, fut réduit à ses proportions actuelles. Il n'y avait eu de fait, du plan primitif, qu'une *Victoire*, qui est à Florence, deux *Captifs*, qui sont au musée du Louvre, et l'un des prophètes, le *Moïse*, tout entier de la main de Michel-Ange, qui forme le centre du mausolée actuel de Jules II, dont il est, au reste, un portrait allégorique.

Ce *Moïse* colossal est répresenté assis, tenant sous le bras droit les tables de la loi, et caressant de la main du même côté la longue barbe qui tombe sur sa poitrine. Sa tête, un peu tournée à gauche, est surmontée des deux *cornes* que lui prête la tradition, et qui ressemblent exactement, dans son épaisse chevelure, aux cornes naissantes d'un faon ou d'un chevreau. Peut-être Michel-Ange, très amoureux de l'antiquité mythologique, comme tous les artistes de son temps, a-t-il voulu donner à Moïse les attributs du dieu Pan, du Grand-Tout, qui représentait symboliquement toute la nature embrassant tous les êtres, et que l'on confondait alors avec l'Osiris égyptien.

On a critiqué bien des choses dans cette figure : la tête est, dit-on, trop petite pour cette barbe immense, et les jambes, trop longues, sont chaussées d'un pantalon à guêtres, tandis que le corps, un peu épais, est enveloppé d'un gilet de flanelle. Enfin, ce qui est plus spécieux et plus vrai, divers accessoires sont à peine ébauchés, à peine dégrossis. Ce dernier

défaut, si c'en est un, est commun à presque tous les ouvrages de Michel-Ange, qui ne faisait pas plus de la miniature en taillant une statue qu'en peignant une fresque, ou en traçant le plan d'un édifice. A mes yeux, c'est une qualité, et je crois que tout homme impartial sera de cet avis s'il se rappelle que le *Moïse* est une figure colossale qui devait être vue à une certaine élévation. Mais, que ces critiques soient plus ou moins fondées, ce défectueux *Moïse* n'en est pas moins le chef-d'œuvre de son auteur, en tant que statuaire, et, probablement aussi, de toute la sculpture moderne. Dans les œuvres de Donatello, de Sansovino, de Bologne, de Puget, de Canova, je ne vois rien qui l'égale; il faudrait remonter à l'antique. Je n'irai donc pas le défendre contre des reproches de détail, en faisant remarquer à mon tour que les pieds, les mains, les bras, le visage, sont comparables, pour le dessin anatomique, à ce que les anciens ont laissé de plus parfait. J'imiterai plutôt, en parlant de Michel-Ange, sa manière de procéder dans les arts; je dirai que, pris en masse, son *Moïse* est le plus grand et le plus admirable emblème de la force, de la sévérité, de la puissance; que jamais on n'a si pleinement exprimé toutes les qualités diverses qui font la supériorité d'un homme sur les hommes, qui font l'autorité. Son regard, irrésistible, semble menacer un peuple mutin, et l'abattre à ses pieds. Enfin c'est bien le puissant législateur des Hébreux, armé de sa loi terrible. Je ne crois pas que le Jupiter d'Olympie ou la Minerve d'Athènes, si célébrés par Pausanias et l'antiquité tout entière, aient été plus nobles, plus majestueux, plus redoutables, plus faits pour inspirer aux peuples la terreur et le respect religieux. « Moïse ainsi représenté, dit Vasari, doit plus que jamais s'appeler l'ami de Dieu, qui a semblé confier aux mains de Michel-Ange le soin de préparer sa résurrection. Et si les Juifs, hommes et femmes, continuent, comme ils le font, à aller en troupes le visiter et l'adorer chaque jour de sabbat, ils

adoreront une chose divine et non humaine. » Prodige inouï ! Michel-Ange, qui fut peintre et architecte comme Bramante, peintre et sculpteur comme Alonzo Cano, peintre et poète comme Orcagna, Bronzino, Cespedès, Salvator, peintre et homme d'État comme Rubens, et plus grand qu'eux tous en chaque genre, Michel-Ange, déjà vieux, faisait presque en même temps ses trois chefs-d'œuvre dans les trois arts qui l'ont immortalisé. Il élevait le dôme de Saint-Pierre, il sculptait le *Moïse*, il peignait le *Jugement dernier*. Preuve éclatante que, dans les arts comme dans la littérature, les meilleures œuvres sont celles d'un homme de génie à son déclin, lorsqu'il lui est donné de réunir au feu d'une imagination toujours jeune l'expérience et la sûreté de l'âge mur.

« Michel-Ange, disent les annotateurs de Vasari, fut très original, sans être absolument le créateur du dessin et de la sculpture. Il avait étudié Ghiberti et Donatello, Masaccio et Orcagna, Brunelleschi et Verocchio, même Léonard et Raphaël. Il saluait de sa reconnaissance ses deux initiateurs, Dante et Giotto... Son pinceau n'eut pas la suavité lombarde de Corrège, la grâce romaine de Raphaël, la magie vénitienne de Giorgion ou de Tintoret, la richesse et la solidité espagnole de Murillo ou de Ribera, la splendeur et l'harmonie flamandes de Rubens ou de Rembrandt, la tranquillité et la réflexion française de Lesueur ou de Pousin... C'était une nature intrépide, forte, obstinée... Il eut le génie et la méthode ; le génie par la nature, la méthode par sa patrie, Florence... « Ma science, avait-il dit, enfantera des maîtres ignorants. » En effet, la servile imitation de Michel-Ange, l'excès de ses défauts, l'absence de ses qualités ont jeté l'art dans de folles exagérations. Michel-Ange termina le cycle de l'art florentin, commencé par Giotto. Après lui, il ne resta que Rome, bien déchue, Venise, qui tombait aussi, et Bologne, qui ne pouvait remplacer Florence, Rome et Venise... Michel-Ange est le seizième siècle tout entier, avec

ses mélancoliques regrets, ses audacieuses espérances, son long tourment, son gigantesque résultat... Michel-Ange est la vraie statue de cette époque, sa plus ressemblante et complète image... Seul, il y a régné d'un long règne, reconnu de tous, légitime, omnipotent... Quand Michel-Ange mourait (1564), Galilée naissait, et la science allait succéder à l'art. Michel-Ange et Raphaël ont été les seuls triomphateurs de l'art, et rien ne peut se comparer aux acclamations du peuple enthousiaste qui vit, au sortir de leurs mains, le *carton de la Guerre de Pise*, les *Chambres vaticanes*, la *Chapelle Sixtine* et la *Transfiguration*. Pas une voix ne s'éleva pour contester leur victoire. Il fallut plus d'un siècle pour que la critique enhardie osât bégayer ses premières objections... Après de vains efforts pour entamer Raphaël et Michel-Ange, elle eut recours à l'expédient du lapidaire, qui attaque le diamant avec le diamant. Elle opposa Michel-Ange à Raphaël, et Raphaël à Michel-Ange. Mais, depuis trois siècles, heurtés sans cesse l'un contre l'autre, Raphaël et Michel-Ange n'en sont que plus rayonnants. »

LES GALERIES PARTICULIÈRES.

§ 4.

Les galeries particulières sont presque aussi nombreuses à Rome que les palais. A l'époque des grandes familles pontificales, comme les Médicis, les Rovère, les Borghèse, les Farnèse, les Colonna, époque qui était aussi celle des grands artistes, on ne concevait pas plus un palais sans galerie de tableaux que sans façade, portique et cour intérieure. Les descendants de ces familles illustres, ceux du moins qui ont conservé assez de fortune pour soutenir l'éclat de leur nom, se

sont fait un honneur de conserver aussi les collections d'art réunies par leurs ancêtres, et chaque jour leurs splendides demeures sont généreusement ouvertes aux visiteurs de toutes nations et de tous rangs, qui viennent librement s'y promener, y travailler même, comme dans les Musées publics. Les principaux édifices où l'on exerce, à Rome, cette noble hospitalité des arts, sont les palais Borghèse, Doria, Sciarra, Colonna, Corsini, Chigi, Farnèse, Rospigliosi, Spada et Barberini. Ce dernier fut presque entièrement construit avec des débris d'édifices antiques, et principalement avec des pierres du Colysée, ce qui fit dire un jour à la statue satirique de Pasquino : *Quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barberini.*

Il m'est impossible d'entrer dans le détail minutieux de toutes ces galeries, d'abord parce que ce serait m'éloigner de mon sujet et me jeter dans une série de descriptions nécessairement bien monotones, bien fastidieuses, surtout quand il ne s'agit pas des plus excellents et des plus fameux ouvrages de l'art; ensuite, parce que la *mal-aria*, et sa fille la fièvre tierce, m'ayant chassé de Rome avant que j'eusse achevé mon pèlerinage d'amateur et accompli toutes les stations qu'il impose, je ne pourrais parler que par ouï-dire de la plupart de ces galeries que je n'ai pu visiter moi-même. J'aime mieux borner ma tâche, et donner une idée sommaire, mais suffisante, des trois premières seulement; ce sera indiquer à la fois la composition des autres, que je recommande toutes à l'attention des voyageurs assez heureux pour avoir le goût, le temps et la santé.

La plus considérable des galeries de Rome, au moins par le nombre des ouvrages qu'elle possède, est celle du palais Borghèse. Dans ce vaste édfice, que l'on appelle communément *il Cembalo dei Borghesi*, parce que son plan général représente la forme d'un clavecin, douze vastes salles sont consacrées à la peinture, et contiennent, dans leur disposi-

tion bien entendue, jusqu'à dix-sept cents tableaux ; je mentionnerai brièvement les plus célèbres. De Raphaël : la *Déposition de la Croix*, ravissant ouvrage qu'il fit à vingt-quatre ans, encore dans sa manière primitive ; l'excellent portrait de *César Borgia*, sur la belle et calme figure duquel on ne saurait lire tous ses crimes : c'est Néron à vingt ans. — De Corrége : une *Danaë*. — D'Andrea del Sarto : deux *Saintes Familles*, dont l'une surtout est digne de la galerie Pitti, où sont ses meilleurs ouvrages, une *Madone* et une *Madeleine*. — De Garofalo : une *Descente de croix*, qui passe pour son œuvre capitale, une *Conversion de saint Paul*, une *Vierge entourée de plusieurs saints*. — De Titien : une *Sainte-Famille*, les *Trois Grâces*, l'*Amour sacré et l'Amour profane*, le *Retour de l'Enfant prodigue* (1), charmantes compositions, où l'extrême beauté du coloris n'est ni la seule ni peut-être la première qualité. — De Paul Véronèse : un *Saint-Jean dans le désert*, et un *Saint-Antoine prêchant les poissons*, deux tableaux, au contraire, dont il ne faut guère admirer que la couleur. — D'Annibal et d'Augustin Carrache : un *Sauveur* et une *Madeleine*. — De Dominiquin : sa fameuse *Chasse de Diane*, devant laquelle s'exercent incessamment les copistes et les étudiants-peintres, et sa *Sibylle de Cumes*, non moins fameuse, vrai modèle de la prophétesse inspirée. Ce sont deux œuvres excellentes et capitales, chacune en son genre. — D'Albane : les *Quatre Saisons*. — De Carlo Dolci : un *Sauveur* et une *Madone*. — De Van-Dyck : une *Déposition de croix*. — De Rubens : une *Visitation*. — De Gérard des Nuits : *Loth et ses Filles*. — De Paul Potter : un *Paysage*. Les œuvres de ce maître, qui mourut à vingt-huit ans, rares partout, le sont surtout en Italie. — De Joseph Vernet : huit *Paysages* ou *Marines*, etc., etc.

(1) Ce dernier est peut-être de son élève Bonifazio.

Le Palais Doria, l'un des plus riches et des plus élégants de Rome, celui qui réunit plus que tout autre peut-être la magnificence du temps passé et le *comfort* du temps actuel, ne le cède guère au palais Borghèse pour le nombre des tableaux qu'il renferme, et l'égale par le mérite ou la célébrité des œuvres. Contentons-nous encore de citer les principales.

De Léonard de Vinci : un portrait de la *Reine Jeanne* de Naples, non la femme aux quatre maris, mais la seconde du nom, portrait qui me semble bien faible et pour le moins douteux. — De Raphaël : les portraits réunis de *Barthole* et *Baldus;* il y a, au musée de Madrid, un autre portrait, et meilleur, du premier de ces deux célèbres jurisconsultes. — De Michel-Ange : un petit *Calvaire*, le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean ; je me borne à dire que ce tableau, assez semblable, en effet, aux très rares peintures à l'huile de Michel-Ange, lui est attribué ; mais que chacun reste juge de son authenticité controversable. — De Corrége : la *Vertu entre les Sciences,* esquisse non terminée. — D'Andrea del Sarto : le précieux portrait en profil de Machiavel, avec cette légende : *Historiarum scriptor*. — De Titien : une *Madeleine*, une *Léda*, les portraits de sa femme (ou du moins de sa maîtresse, pour lui rendre son vrai nom), de *Jansenius* et d'autres personnages, enfin le *Sacrifice d'Abraham*, magnifique ouvrage, et l'un des plus parfaits, sous toutes les faces de l'art, qu'ait laissés le grand peintre de Cadore. — De Tintoret : un *Christ chez le Pharisien*, et quelques portraits. — De Véronèse : une *Déposition de croix*, et des portraits aussi. — D'Annibal Carrache : une suite de six tableaux ronds, que les Italiens nomment *lunette*, représentant, en petites proportions et sur des fonds de paysage, divers traits de l'*Enfance de Jésus.* Je doute que l'on trouve rien de supérieur à ces charmantes *lunette* dans toute l'œuvre du maître. — De Guerchin : le *Martyre de sainte Agnès*, l'*Enfant prodigue*, *Endymion*, *Tancrède et Her-*

minie, *Saint-Paul*, *Samson*. — De Guide : une *Sainte Famille*, *Saint-Pierre*. — De Dominiquin : quelques petits *Paysages historiques*. — De Sasso-Ferrato : une *Sainte-Famille* complète, ce qui est rare pour ce peintre borné, et très belle dans le genre qui lui est propre. — De Salvator Rosa : la *Mort d'Abel*. — De Velazquez : le portrait d'*Innocent X*, de la maison Panfili. Ce portrait, qui eut les honneurs de la procession et du couronnement, à l'époque où le fit Velazquez, c'est-à-dire lors de son second voyage à Rome (en 1648), est le meilleur ouvrage de l'école espagnole que puisse présenter toute l'Italie. Cette figure rouge, encadrée entre une calotte rouge et un manteau rouge, sur un fauteuil rouge et contre une tenture rouge, présentait une effrayante difficulté, que Velazquez a, comme toujours, abordée sans crainte et surmontée victorieusement. On montre aussi, dans la galerie Doria, un Murillo et des Ribera; mais je les crois apocryphes pour l'honneur de ces maîtres. — De Holbein : son portrait à quarante ans, et celui de sa femme à trente-six. — D'Albert Durer : les *Avares* et un *Saint Eustache*, semblable à celui du musée de Milan. — De Breughel : les *Quatre Eléments*, le *Paradis terrestre*, etc. — De David Teniers : une grand *Kermesse*. — De Claude Lorrain, le célèbre tableau des *Noces de Rébecca*, plus connu sous le nom du *Moulin*, le *Temple de Delphes*, et trois plus petits paysages. Je dois avertir que le *National-Gallery* de Londres a le même tableau du *Moulin*, parmi les huit ou dix chefs-d'œuvre de Claude qu'elle possède, et je crois difficile de décider quel est l'original, ou du moins la première création, en supposant que Claude ait répété ce sujet.

Je n'aurais pas fini, s'il fallait mentionner seulement les bons ouvrages de la galerie Doria, où l'on trouve Garofalo, Mantegna, Giorgion, les Bassano, Francia, Louis Carrache, Lanfranc, Albane, Parmigianino, Luca Giordano, Solimène, Valentin, Poussin même, et son beau-frère Gaspard-Duguet,

plus connu sous le nom de Guaspre-Poussin, qui ont peint plusieurs décorations d'appartements. Mais je citerai, pour finir, un excellent tableau d'un peintre peu connu, Frangipani, qui mérite, à ce titre, d'être tiré de la foule : c'est un *Christ portant sa croix*, où se fait remarquer, entre autres mérites, une expression profonde et puissante, digne de Van-Dyck, et dans sa manière, mais plus belle peut-être, parce qu'elle est plus simple et moins théâtrale.

La galerie du palais Sciarra (si l'on peut donner ce nom emphatique à un édifice à demi ruiné dans l'intérieur, et qui ne le mériterait que par sa façade dorique en marbre) n'est nullement comparable aux deux autres par l'étendue des salles et le nombre des tableaux. Pour ceux qui se bornent à compter les cadres, il y a bien des bourgeois à Paris qui, dans leurs petits appartements d'un étage, dont on touche le plafond en élevant la main, sont aussi riches en objets d'art que l'héritier de la galerie Sciarra. Mais si l'on m'offrait le choix entre celle-ci et toute autre, non pour en faire un négoce, mais pour la garder, c'est à elle probablement que s'adresserait ma préférence. Elle me paraît être, parmi les galeries, ce qu'est le Vatican parmi les musées : une petite collection d'excellentes œuvres.

Deux tableaux surtout font sa gloire, et, seuls, mériteraient la visite empressée de tous les amateurs. L'un, de Raphaël, est tout simplement le portrait à mi-corps d'un jeune homme inconnu. On l'appelle le *Joueur de Violon* (*il Suonatore di Violino*), parce qu'il tient à la main un archet de vieille forme, avec quelques fleurs. Il est vêtu d'une espèce de pelisse à fourrure, coiffé d'une petite toque noire, et vu presque par derrière, mais tournant le visage et dirigeant le regard vers le spectateur. Je ne crois être démenti de personne en disant que c'est le plus admirable portrait qui existe, et qui se puisse imaginer ; ou plutôt, c'est au delà d'un portrait. Dans cette belle, noble et sensible figure, dans cette

pose étudiée, dans cette gracieuse distribution de la lumière et des ombres, on sent que le peintre a voulu joindre une pensée qui lui était propre à la nature qu'il retraçait; on sent qu'il a composé. Peint en 1518, deux ans avant la mort de Raphaël, dans l'excellente manière de la *Vierge à la Chaise*, dont il rappelle et reproduit l'effet saisissant, le *Suonatore di Violino* est aussi une de ces œuvres incomparables desquelles on ne peut avoir une idée juste qu'en les contemplant avec soin, avec respect, avec amour, et qui laissent un impérissable souvenir.

L'autre tableau, de Léonard de Vinci, n'est pas d'une dimension plus grande que le premier. Il réunit deux têtes d'expression, deux figures allégoriques s'expliquant l'une par l'autre, la *Modestie* et la *Vanité*. Le nom du maître serait seul un suffisant éloge; mais il faut ajouter qu'aucun de ses rares ouvrages (je parle des tableaux de chevalet) n'offre un style plus élevé, une exécution plus soignée, plus délicate, plus prodigieuse, et une conservation plus parfaite. J'ai entendu avec surprise élever des doutes sur l'authenticité de cette belle allégorie, à propos de je ne sais quels petits détails dans le travail de la brosse. C'est une partie technique où je n'ai ni le droit, ni la prétention de pénétrer. Mais franchement, je serais tenté de dire, à l'effet qu'a produit sur moi la vue de ce tableau, et au souvenir qui m'en reste, que, si Léonard de Vinci ne l'a pas fait, son auteur est plus grand que Léonard de Vinci.

On distingue, parmi les autres tableaux de la galerie Sciarra, une très belle copie de la *Transfiguration*, par Jules Romain, qui aurait une immense valeur dans toute autre ville que Rome, c'est-à-dire loin de l'original; une petite *Madeleine* de Titien et un portrait de sa maîtresse; une *Sainte-Famille* d'Andrea del Sarto; une autre d'Albane; deux *Madeleines*, de Guide, dont l'une est très belle; *Saint-Marc et Saint-Jean-l'Évangéliste*, de Guerchin; la *Décollation*

de *Saint-Jean* et *Rome triomphante*, de Valentin ; un *Ecce Homo*, du Josépin (le chevalier Giuseppe d'Arpino), peintre aussi maniéré que Baroccio, si ce n'est plus encore, enfin un ouvrage important de son antagoniste déclaré, Michel-Ange Caravage. Ce tableau, qu'on appelle les *Joueurs*, et qui représente un jeune gentilhomme volé au jeu par deux escrocs, est excellent dans ce genre qui n'exige que la vérité, et la vérité sans noblesse.

Après cette courte visite à quelques galeries particulières, il est temps de parodier le mot du grand Scipion, et de dire à notre tour : Montons au Capitole.

LE CAPITOLE.

§ 5.

Les Romains modernes, qui ont en partie démoli le Colysée, qui ont appelé l'ancien Forum la Foire aux Vaches, et qui plantent des artichauts sur la roche Tarpéienne, n'ont pas même respecté ce grand nom de Capitole, qui devait à jamais planer sur la ville éternelle. Ils en ont fait un mot étrange, Campidoglio, qui indique plutôt un champ de colza ou d'œillette, un champ d'huile enfin (*campi d'oglio*) que la forteresse de la Rome naissante, devenue le temple où les généraux de la Rome conquérante allaient chanter leurs *Te Deum* après la victoire, dans les grandes cérémonies du triomphe. Par l'escalier à deux rampes de Michel-Ange, on monte au nouveau Capitole, — dont les constructions mesquines sont bien loin, quoique plus régulières, d'avoir la grandeur de celles du Vatican, — entre les deux lions noirs d'Égypte, les deux statues colossales de Castor et Pollux, et ce qu'on nomme les deux trophées de Marius ; puis, on s'incline en

passant devant la statue équestre en bronze de Marc-Aurèle, dont la noble tête a encore conservé ses dorures antiques ; et l'on entre au Musée.

Là, dans les cours et dans les salles basses, qui s'appellent chambre de Canope, chambre de l'Urne, des Empereurs, des Philosophes, etc., se trouve un autre amas, une autre profusion d'objets sculptés, venus de l'antiqnité jusqu'à nous, égale, sinon supérieure en nombre, à la collection même du Vatican. D'abord des colosses, tels que la célèbre statue appelée *Marforio*, qui est l'Océan ou un fleuve ; la *Minerve* ; le *Mars*, qui est peut-être un Pyrrhus, et quelques fragments d'une figure si énormément colossale, que le pied seul a presque deux mètres de long. Puis les statues de taille naturelle, telles que la *Diane chasseresse*, aux belles draperies ; une *Minerve* (Neith) *égyptienne* ; un *Esculape*, un *Jupiter* ; deux *Centaures*, très bien conservés, et portant les noms de leurs auteurs, Aristeas et Papias, Grecs l'un et l'autre ; deux *Amazones* ; un groupe appelé *Coriolan et Véturie*, que M. Valery croit des portraits inconnus, sous la forme de Mars et Vénus ; le *Gymnasiarque* ; *Harpocrate*, que l'on reconnaît à sa couronne de lotus ; *Niobe* désolée ; le *Faune rouge*, pris de vin ; le fameux *Gladiateur mourant* ; l'*Enfant* qui joue avec un masque de Silène, regardé par plusieurs comme la meilleure statue d'enfant que nous ait laissée l'antique ; *Antinoüs*, le plus beau de tous les Antinoüs, de toutes les statues érigées à cet ami dévoué d'Adrien ; la charmante *Flore* ; la majestueuse *Junon* appelée *du Capitole* ; la délicieuse *Vénus sortant du bain*, qui porte le même nom, et à laquelle, en présence même de sa fière rivale, Pâris donnerait encore la pomme, etc. Puis les bustes, tels que l'*Hermès d'Isis et d'Apis*, *Adrien*, *Marc-Aurèle*, *Septime-Sévère* ; une foule d'empereurs avec leurs femmes, leurs sœurs, leurs filles ; *Homère*, *Sapho*, *Aspasie*, *Thucydide*, *Mécène*, etc. Puis les sarcophrages et les bas-reliefs, tels que l'*Archigalle*,

ou grand-prêtre de Cybèle; *Endymion* dormant avec son chien, charmant tableau plein de grâce et de naturel; *Endymion et Diane; Persée délivrant Andromède;* la *Défaite des Amazones*, morceau de grand style, etc. Puis les curiosités, telles que la fine mosaïque des *Colombes;* la *Table iliaque*, espèce de tableau synoptique réunissant les principaux traits de la mythologie, et qui était peut-être un livre d'éducation, un catéchisme païen; le *Plan de Rome* au temps de Caracalla, en relief et en marbre, malheureusement incomplet, etc. Cette Rome seule était capable de fournir deux collections immenses comme celles du Vatican et du Capitole.

N'oublions pas, avant de quitter les antiques, une statue de César, placée sous le portique du palais *de' Conservatori*, qu'éleva Michel-Ange. C'est, dit-on, le seul portrait authentique du grand empereur qu'ait conservé la Rome des papes. Le proverbe qui dit que le saint est bien dans son église, trouverait que César est bien au Capitole, près d'une belle statue de *Rome triomphante*, assise entre deux rois prisonniers, et non loin de la fameuse *Louve* étrusque, vénérée déjà par les vieux Romains, puisque Cicéron l'a célébrée, en poète et en orateur, dans les vers sur son consulat et dans ses Catilinaires. On a donné à cette antique louve deux petits nourrissons modernes. Les salles et la chapelle du palais des Conservateurs (magistrats semestriels qui ont succédé aux consuls, aux tribuns, aux sénateurs, et qui portent, non-seulement la robe pourpre, mais la glorieuse devise S. P. Q. R.) renferment encore plusieurs objets d'art : des fresques du Pérugin, de son second élève Pinturicchio, de Daniel de Volterre, du cavalier d'Arpino; des peintures de Jules Romain, d'Annibal Carrache, de Caravage; quelques bronzes antiques, le jeune homme qui se tire une épine du pied, le buste précieux de l'*ancien Brutus;* quelques sculptures modernes, le buste non moins précieux, et également

en bronze, de Michel-Ange, fait par lui-même, la terrible *Méduse* de Bernini; enfin quelques vénérables fragments en marbre des fastes capitolins, cette histoire lapidaire de Rome qu'on écrivait dans les comices.

La galerie des tableaux (il est temps d'y arriver) est beaucoup plus considérable en nombre que celle du Vatican, mais elle ne possède pas des œuvres d'une égale importance, et, sauf deux ou trois cadres qui méritent le nom un peu prodigué de chefs-d'œuvre, elle ne s'élève guère au-dessus des galeries parliculières.

Guerchin me paraît y occuper la première place. Sa *Sainte-Pétronille* est l'ouvrage capital du Musée comme de l'artiste. Cette composition, très vaste, très belle, et pourtant singulière, se divise, ainsi qu'une foule d'autres tableaux sacrés, en deux parties, le ciel et la terre. Au bas, tout au bas, des fossoyeurs ouvrent un sépulcre pour en tirer le corps de la sainte, qui, si je me rappelle bien sa légende, y fut jetée toute vive, comme une vestale prévaricatrice. Cette opération se fait en présence de plusieurs personnages, entre autres, du fiancé de Pétronille, jeune élégant vêtu à la mode du seizième siècle, et qui ne semble pas très profondément affecté en voyant reparaître au bord de la fosse le cadavre de sa bien-aimée. Quant à elle, libre désormais des passions d'ici-bas, rayonnante de gloire et la tête couronnée, elle monte sur des nuages vers le ciel, où le Père éternel lui tend les bras. A cause de son double sujet, les Italiens désignent ce tableau par ce titre un peu long : *Dissotteramento del corpo di santa Petronilla e salita al cielo della sua anima.* On peut reprocher à Guerchin, dans l'exécution de ce grand ouvrage, bien qu'à un moindre degré, le défaut que nous avons signalé dans le *Saint-Jérôme* de Dominiquin. La scène du ciel n'est pas assez mystérieuse, assez emblématique, elle a trop la réalité terrestre. Mais, par un dessin vigoureux et correct, par une cou-

leur vive, claire, fleurie, lumineuse, pleine de merveilleux effets qui saisissent et enchantent, Guerchin ne laisse pas seulement prise aux remarques, que la réflexion seule peut faire naître. On est réellement ébloui par le *Magicien de la peinture*, qui, cette fois, mérite pleinement son flatteur surnom. C'est qu'on ne saurait tirer plus grand parti de la science du clair-obscur, si chère aux Bolonais, ni mettre mieux en pratique le précepte de Michel-Ange, qui écrivait à Varchi : « La meilleure peinture, selon moi, est celle qui » arrive le plus au relief. » Nous avons dit précédemment que la copie de cette *Sainte-Pétronille*, dont l'original fut porté à Paris, passe pour la plus belle des mosaïques de Saint-Pierre.

Le Capitole possède encore deux ouvrages importants de Guerchin, *Cléopâtre devant Auguste*, autre grande et riche toile, presque égale à la *Sainte Pétronille* par le développement du sujet, par la facilité du pinceau, par la puissance des effets; et la fameuse *Sibylle persique*, l'une des plus belles figures de femmes qui aient jamais été peintes, mais à laquelle on reproche précisément la beauté de ses traits et la recherche de son ajustement, comme peu compatibles avec le nom qu'elle porte. C'est pousser trop loin, à mon avis, la rigidité historique et caractéristique; il ne faut se montrer sévère sur ce point que pour les œuvres médiocres. J'aimerais mieux ôter à cette *Sibylle* son nom et son emploi, en faire par exemple une autre Cléopâtre, et l'admirer alors tout à mon aise.

J'ai renversé l'ordre des dates et des écoles à propos de Guerchin, parce qu'il occupe, sans contredit, la première place au Capitole. En revenant à cet ordre plus commode, et qui classe mieux les peintres dans la mémoire du lecteur, nous trouvons d'abord le bon vieux Garofalo, qui mériterait une seconde préférence par la beauté singulière des œuvres qui le représentent ici. Ce sont : une *Annonciation* très

fine et charmante, deux *Saintes Familles*, dignes du même éloge, une *Sainte Lucie*, qui me ferait repentir d'avoir dit précédemment que Garofalo n'avait pas le style aussi grand que son émule et contemporain Mantegna ; enfin une *Vierge dans la gloire*, au-dessous de laquelle s'étend un charmant paysage, où deux Franciscains se promènent en causant. Il est impossible de faire, dans sa manière, une œuvre plus soignée, plus délicate, plus remplie de charme. Près du Ferrarais, une très belle *Sainte Famille* de Mantegna soutient l'honneur du Padouan. Les écoles de Florence et de Rome n'ont, au Capitole, qu'une *Présentation du Christ au Temple*, attribué à Fra Bartolommeo, et digne de ce maître sévère; un ouvrage du Pérugin, dont je n'ai pas gardé le nom, car il a peu d'importance; trois compositions très animées et très estimées de Pierre de Cortone, l'*Enlèvement des Sabines*, le *Sacrifice d'Iphigénie* et la *Bataille d'Arbelle;* enfin le portrait de Michel-Ange par lui-même. Ce dernier ouvrage, dont quelques critiques ont nié l'authenticité, me semble de la main du maître, et rappelle fort bien, par le travail du pinceau, la *Sainte Famille* et *les Parques* de Florence. Michel-Ange y est plus âgé que dans son portrait *degl' Uffizi*, et la vieillesse a rendu encore plus dur, plus sombre, plus morose ce visage que la nature n'avait pas fait beau, et qu'un accident fit presque difforme. On sait que, dans une querelle d'école, son rival Torregiani lui avait brisé le nez à coups de poings.

Avant de passer aux Vénitiens, je citerai un *Mariage de sainte Catherine*, attribué par les uns à Corrége, par les autres à Garofalo. Je crois que ces derniers ont raison, et que le titre du tableau a trompé les premiers. Nous trouverons celui de Corrège, du même nom, au musée *degli Studi*, à Naples. Titien a trois ouvrages au Capitole : le *Baptême du Christ*, où il a placé son portrait vu de profil, la *Femme adultère*, la plus belle et la plus vigoureuse répé-

tition de ce sujet qu'il a plusieurs fois traité, en le variant avec bonheur, et sa célèbre figure allégorique de la *Vanité*. On a placé ce dernier tableau, avec une autre figure allégorique non moins célèbre, quoique inférieure de tout points, — la *Fortune*, de Guide, — dans un de ces cabinets secrets et réservés, qui ne sont, en définitive, ni réservés pour les uns, ni secret pour les autres, et où pénètre aisément tout le monde. Ces cabinets n'ont donc d'autre résultat que de faire naître devant ces nudités, d'ailleurs fort innocentes, des idées que l'on n'aurait point en les rencontrant dans la galerie publique. Le même scrupule puéril a fait mettre à part, au musée de Naples, les *Danaë* de Titien et de Véronèse. Mieux avisés, les Florentins ont placé au beau milieu de la *Tribuna*, la plus visitée des salles de leur galerie, les deux *Vénus* de Titien. Je ne sais pas ce que les mœurs ont pour cela perdu à Florence, ni ce qu'elles ont gagné à Rome et à Naples. Un *Saint Nicolas de Bari*, du vieux Bellini, et son portrait, par lui-même; une noble et vigoureuse *Sainte Famille*, de Giorgion; une répétition très belle et très précieuse du fameux *Enlèvement d'Europe*, que Paul Véronèse a peint dans le palais des doges, à Venise; une *Madeleine*, de Tintoret; et une *Bethsabée*, de Palma le vieux, complètent la part des Vénitiens dans le musée du Capitole.

Celle des Bolonais est la plus importante parmi les diverses écoles d'Italie. Outre les grandes compositions de Guerchin, et la *Fortune* de Guide, déjà citées, il faut compter d'abord quelques ouvrages des trois Carraches, une *Charité* d'Annibal, une *Sainte-Cécile* de Louis, et une répétition de la *Communion de saint Jérôme* d'Augustin. Il faut compter ensuite, de Dominiquin : la *Sibylle de Cumes*, répétition variée de celle qui est à la Galerie Borghèse, et qu'elle n'égale point. — De Guide : un excellent *Saint-Sébastien*, *Polyphème*, le *Saint-Esprit*, et quelques

ébauches. — D'Albane : une *Madeleine* et la *Naissance de la Vierge*, composition aussi considérable que celles du musée de Bologne, rare aussi dans l'œuvre du maître, et qui a mérité, par ses qualités éminentes, le voyage de Paris. Il faut encore rattacher à cette école une *Sainte-Barbe*, à mi-corps, que les uns attribuent à Dominiquin, d'autres à son maître Annibal Carrache.

Les écoles étrangères sont faiblement représentées au Capitole. Je ne me rappelle, pour la française, qu'un *Christ enfant devant les Docteurs*, par le jeune Valentin, qui a donné, dans cet ouvrage, un digne frère à son grand tableau du Vatican, et le *Triomphe de Flore*, par Poussin. Cette composition vaste, mais froide, n'est que la répétition de celle que nous avons au musée du Louvre, et même fort affaiblie dans l'exécution.

Les Espagnols n'ont qu'un seul portrait, celui d'un homme inconnu, mais il est de Velazquez, et authentique, ce qui veut dire excellent. Les Flamands aussi n'ont qu'un tableau de Rubens, *Romulus et Rémus*, que son sujet, sans doute, a fait choisir pour cet emplacement. La louve est le personnage qu'on y admire le plus; encore est-elle, peut-être, l'ouvrage de Sneyders, qui a peint presque tous les animaux des tableaux de Rubens.

Dans cette brève et rapide revue, j'espère n'avoir omis aucun des importants objets d'art, soit anciens, soit modernes, que possède, au milieu d'une infinité d'autres, la riche héritière de la Rome des Césars et de la Rome des grands papes. Nous pouvons partir pour Naples.

NAPLES.

VI.

Jusqu'ici, dans tous les musées que nous avons parcourus de Milan à Rome, nous n'avons trouvé que les œuvres des modernes, et, parmi celles des anciens, que les œuvres de leurs statuaires. A Naples va nous apparaître un élément nouveau, plein d'intérêt, de charme, et d'un prix inestimable, Nous allons trouver quelques débris, quelques échantillons de la peinture antique ; et si nous déclarons que les peintres de la Grèce égalèrent ses sculpteurs et ses architectes, soit citoyens de leur pays encore libre, soit transplantés à Rome après la conquête, nous pourrons justifier cette assertion, non plus par de simples analogies, en faisant observer que la peinture occupait dans l'estime des anciens la même place qu'elle occupe, au milieu des autres arts, dans l'estime des modernes, et que Phidias, Praxitèles, Polyclète, ou bien Ictinus et Callicrates, n'ont pas laissé des noms plus grands que ceux d'Apelles, de Zeuxis, de Parrhasius ; nous aurons à fournir des preuves matérielles, nous aurons à comparer des objets palpables, et nous pourrons déclarer en pleine connaissance de cause que les Grecs ont porté à la même perfection les trois grands arts qu'on a toujours appelé *beaux*, par excellence, chez toutes les nations.

Il y a, comme on sait, justement un siècle que le hasard fit découvrir les restes d'Herculanum, ensevelis sous la lave depuis l'année 79 de l'ère chrétienne, lorsque le Vésuve,

qu'on croyait un volcan éteint, se ralluma tout-à-coup par cette terrible éruption qui engloutit trois villes et leur territoire. Ce fut en 1748, que Charles III, alors roi de Naples, avant d'aller occuper le trône d'Espagne, fit commencer les fouilles. Mais, bien qu'elles eussent été couronnées d'un plein succès, puisque l'on trouva tout d'abord, et dans un seul temple, une foule d'objets d'art du plus haut prix, tels que les *Balbus*, la *Minerve*, le *Faune dormant*, le buste de *Sénèque*, etc., ces fouilles furent bientôt abandonnées. Elles étaient trop difficiles et trop coûteuses, car Herculanum gît sous un bloc de lave durcie de soixante pieds d'épaisseur. Au contraire, l'ancienne Pompeïa, que l'on découvrit presque à la même époque, et dans laquelle on avait même fait quelques travaux antérieurs pour utiliser les eaux d'un petit canal qui la traverse, n'est recouverte que par une mince couche de terre et de cendres qui n'a pas plus de quinze à vingt pieds, et qui n'offre à la pioche aucune résistance. Ce fut donc sur Pompeï que se tournèrent tous les efforts. Mais les premières fouilles furent mal dirigées et mal faites. Quand on creusait dans un endroit, on jetait les déblais à droite et à gauche, de façon que, pour découvrir une maison, l'on en couvrait d'autres à côté. Ce furent les Français, pendant l'occupation de Naples, qui donnèrent enfin aux fouilles une direction intelligente et sûre du succès. Avant tout, ils cherchèrent et marquèrent les murs de la ville ; puis, l'enceinte une fois bien déterminée, ils firent porter tous les déblais au dehors sur des terrains sans valeur. Ensuite, au lieu de piocher de côté et d'autre, et tout à fait au hasard, ils suivirent, dans le travail des fouilles, les rues qui se rencontraient successivement, de manière à pouvoir avec certitude achever, dans un temps suffisant, l'ouvrage de l'exhumation de la ville entière. Leur continuateur, l'architecte Pietro Bianchi, a suivi ces sages errements avec persévérance et habileté. Par ses soins, le percement de la rue dite de la *Fortuna* doit

être à présent terminé, et le visiteur pourra désormais traverser Pompeï depuis la porte des tombeaux jusqu'à celle dont j'ignore encore le nom, — car elle n'était ni trouvée ni nommée l'année dernière, — non pas à pied, non pas en litière, comme un patricien romain, mais dans un bon carrosse moderne, en suivant les ornières tracées jadis sur les dalles des rues par les chars des anciens habitants (1).

Les premiers débris que l'on rencontre, en arrivant à Pompeï, sont ceux de l'amphithéâtre ou cirque, c'est-à-dire du local destiné aux spectacles en plein air, les combats des gladiateurs, les chasses, les naumachies, etc. Cet amphithéâtre n'est ni vaste ni riche. Pouvant contenir au plus dix à douze mille personnes, il est simplement creusé dans la terre, et ses gradins de pierre sont appuyés sur un talus de gazon. Quand on a vu le Colysée de Rome, ce cirque gigantesque, qui portait cent mille spectateurs autour de son arène, sur quatre étages de portiques, on comprend, au premier coup d'œil jeté sur son humble amphithéâtre, que Pompeï n'était qu'une petite ville, une vraie bourgade, où nous logerions à peine une sous-préfecture. C'est ce qu'il ne faut jamais perdre de vue lorsqu'on examine et qu'on juge les objets d'art exhumés de ses décombres. Supposez que, dans l'Europe actuelle, une ville de dix mille âmes, à cinquante lieues de sa capitale, soit engloutie tout à coup, et qu'on la retrouve au bout de dix-huit siècles. Les hommes de ce temps pourraient-ils, en ne parlant que de la peinture, y trouver des décorations d'intérieur capables de leur faire apprécier sainement les tableaux qui font l'honneur des galeries de Rome, de Paris, de Madrid, de Dresde ou de Londres? non certainement. Il faut donc juger par analogie, et établir entre l'excellence des œuvres d'art une espèce de règle de proportion, comme entre la mesure

(1) J'écrivais ceci en 1841. Depuis cette époque M. Bianchi est mort, et je ne sais qui est chargé de continuer son œuvre.

de Pompeïa et celle de la grande Rome des premiers Césars.

Cependant cette petite bourgade romaine, dont le tiers à peine est sorti de la cendre, a déjà livré de nombreuses richesses. Jusqu'à présent tous les objets qu'on en tirait étaient portés à Naples, dans les salles du musée *degli Studi* consacrées aux antiques, et là, rangés suivant leur nature. On y portait jusqu'aux fresques (ou du moins ce qu'on appelle ainsi), arrachées par lambeaux aux murs des maisons, et que l'on encadrait pour en faire des espèces de tableaux. Mais un récent décret, sollicité par M. Bianchi, vient d'ordonner que désormais ces peintures romaines fussent conservées dans les lieux mêmes où elles seront découvertes. Un tel ordre est parfaitement raisonnable ; tous ces objets antiques, les peintures surtout, perdent à être enlevés de leur place et transportés dans nos habitations modernes ; d'un autre côté, l'enlèvement de ces objets nuit aux habitations qu'ils décoraient et dont on dépouille ainsi jusqu'aux ruines. Le musée de Pompeï doit être dans Pompeï, ou plutôt doit être Pompeï même.

C'est en vertu de ce décret que l'on a laissé à sa place, je veux dire dans le *triclinium* ou salle à manger d'été de la maison du *Faune*, dont elle est tout simplement le pavé, la fameuse mosaïque qui représente l'une des victoires d'Alexandre contre les Perses, probablement la *Bataille d'Issus*. Elle fut découverte en 1831 par M. Bianchi, auquel j'ai ouï dire qu'en trouvant ce trésor, il fut saisi d'une joie si vive, que, pendant plus d'un mois, il resta dans un véritable accès de folie. La population de Naples partagea son allégresse, son admiration, son vertige. L'on allait par troupes, et comme en procession, visiter cette précieuse relique, aujourd'hui bien abritée sous un toit et des vitrages que supportent les débris de l'antique maison romaine, et protégée ainsi contre les entreprises des voyageurs non moins que contre les injures du ciel. Elle est devenue à Naples un véritable objet de mode. On la grave, on la lithographie, on la reproduit, en propor-

tions réduites, sur des plaques de porcelaine, sur des vases de terre cuite faits en imitation de vases étrusques; on la brode sur des canevas, on l'imprime sur des étoffes. Dans l'introduction de cet écrit (1), et en la collationnant, pour ainsi dire, avec le récit de Quinte-Curce, qu'a également suivi Lebrun lorsqu'il a traité le même sujet, j'ai donné une description détaillée de cette mosaïque justement célèbre et d'un prix immense pour l'histoire de l'art; car, ne pouvant être que la copie d'un tableau, et probablement de l'un des tableaux grecs portés à Rome après la conquête, elle est, sans contredit, le plus curieux, le plus complet, le plus magnifique fragment qui nous soit resté de la peinture des anciens.

On peut ranger en trois classes les objets extraits de Pompeï et déposés au musée de Naples : les statues de bronze ou de marbre, et généralement les ouvrages de sculpture, que nous trouverons, avec une foule d'autres, dans les salles des antiques; les curiosités réunies dans ce qu'on appelle le *Musée des petits bronzes;* enfin les fragments de peinture.

Sans entrer précisement dans notre sujet, on peut dire que les curiosités entrent, du moins en grande partie, dans le domaine de l'art. Tels sont, par exemple, les objets du culte, autels, trépieds, tables des sacrifices, urnes funéraires, coupes de libations; tels sont généralement tous les objets de métal, comme les chaises curules en bronze, les armures, les boucliers ciselés, et principalement les bijoux, faits d'un or très pur. Parmi les dix-sept personnes trouvées dans les caves de la maison de Diomède, hors de la porte des Tombeaux, celle qu'on nomme la *femme de Diomède* était encore debout contre la muraille, où son empreinte est marquée, parée de ses vêtements, de ses joyaux, et portant à la main une bourse pleine de monnaie. Dans une autre maison l'on a trouvé toute l'argenterie d'une dame romaine, des

(1) Pages 4 et suiv.

cuillers assez semblables aux nôtres, sauf que le manche est moins courbé; des fourchettes à un seul bec, véritables poinçons; des plats, des assiettes, des coupes, des vases à boire, entre autres les deux admirables vases d'argent ciselé représentant, l'un un centaure, l'autre une centauresse, que l'on prendrait, à leur forme, pour des ouvrages de la Renaissance, et que l'incroyble finesse du travail ferait attribuer aux premiers artistes florentins, à Ghiberti, à Benvenuto Cellini. On voit, dans cette collection de bijoux, des pendants d'oreilles ressemblant à ceux de nos dames, mais dont le poids serait bien lourd, s'ils n'étaient, la plupart, en or soufflé. On y voit aussi de petits diadêmes, des anneaux, des bracelets de diverses formes, presque toujours élégantes et ingénieuses; quelques-uns, par exemple, imitent des serpents par le mouvement autant que par l'aspect. On a également trouvé, dans la boutique d'un marchand, toute une collection de couleurs antiques; dans une autre, une fabrique de savon; ailleurs, des morceaux de toile d'amiante assez grands pour donner une idée complète de cette singulière étoffe de pierre, qui, ne brûlant point, servait à envelopper les corps que l'on brûlalt, pour en recueillir les cendres; ailleurs des instruments de chirurgie et de pharmacie, des instruments de musique, parmi lesquels s'en trouvent quelques-uns dont l'usage est difficile à deviner; ailleurs, des débris de vêtements, un filet à pêcher, des dés pipés, du fard, des balances vérifiées et marquées par l'édile, des amphores avec leurs bouchons de liége, du pain, de la viande dans une casserole, des débris de pâtés, des œufs, des raisins secs, des olives, des caroubes, et tant de petites lampes en terre cuite, qu'on en porte le nombre à plus de trente mille.

Arrivons aux fragments de la peinture antique.

Les principaux ornements des maisons romaines, — outre les colonnes de l'*atrium*, du *triclinium* et du portique, outre

les fontaines, les statues de marbre ou de bronze et les mosaïques qui décoraient les jardins, — étaient les peintures à fresque, dont tous les murs intérieurs des pièces occupées par les maîtres se trouvaient revêtus, comme ils le sont encore aujourd'hui dans les provinces méridionales de l'Espagne et de l'Italie, et que nous avons remplacées, dans le Nord, par des tapisseries ou des papiers de tenture. On les appelle fresques par habitude et sur l'apparence, car ce ne sont pas précisément des fresques, semblables à celles des artistes modernes, qui remplissent tous les temples et tous les palais de l'Italie, faisant corps avec la muraille; ce sont plutôt des peintures à la gouache, faites sur un enduit préparé qui ressemble à du stuc. En effet, on les enlève aisément, en lavant ou frottant les couleurs, sans nuire à cet enduit sur lequel elles sont simplement appliquées. Les peintures, au moins celles de décoration, ressemblent donc davantage aux peintures que l'on fait aujourd'hui sur un enduit de cire, et qui remplacent les fresques de la Renaissance, en laissant à l'artiste l'avantage de pouvoir retoucher son ouvrage à loisir, comme s'il peignait sur la toile ou le bois.

Les fragments de toute espèce rassemblés au musée *degli Studi* s'élèvent à plus de quinze cents. Il ne faut pas oublier, quand on les visite, que ce ne sont point des œuvres de haute peinture, comme l'étaient les tableaux des maîtres renommés, comme pouvaient l'être encore les fresques des palais de Rome. Ce n'est rien de plus que le badigeonnage intérieur des maisons d'une bourgade à cinquante lieues de la grande cité. Il ne faut pas les comparer non plus à quelques beaux objets de sculpture trouvés dans les ruines de Pompeï, comme l'admirable petit *Faune dansant*, qui a donné son nom à la maison de la mosaïque. Ces objets pouvaient être facilement apportés de Rome; tandis que la peinture, ou plutôt la *mise en couleur* des murailles d'appartements n'était guère que l'ouvrage des artistes du cru, ou tout au plus des villes voisines,

un peu plus considérables que Pompeï, telles que Parthénope, Puteolum ou Cumes. Nous distinguerons aisément les morceaux en petit nombre venus du dehors, comme des tableaux ou des statues, et dignes aussi d'appartenir à l'art.

Les fresques du musée de Naples, puisqu'il faut les appeler ainsi, comprennent à peu près tous les sujets que peut traiter la peinture. Elles représentent des traits d'histoire, des évènements mythologiques, des paysages, des marines, des animaux, des fruits et des fleurs, des costumes, des ornements d'architecture, ces autres ornements mêlés qu'on a nommés depuis arabesques, et jusqu'à des caricatures. On y trouve généralement de la naïveté, de la grâce, une expression vive et vraie, et, comme dans tous les ouvrages de métier, plutôt l'éclat de la couleur que la sévérité du dessin. Parmi les plus importantes, il faut distinguer *Thésée ayant tué le Centaure*, le *Sacrifice d'Iphigénie*, *Hylas enlevé par les nymphes*, *Achille livrant Briséis aux hérauts d'Agamemnon*, *Agamemnon conduisant Chriséis au navire*, l'*Éducation d'Achille par le centaure Chiron*, *Oreste et Pylade*, *Médée prête à tuer ses enfants*, *Vénus dans sa coquille*, le sujet singulier et scabreux qu'on appelle le *Marché d'amour*, etc. Toutes ces compositions — que, sans les connaître, les modernes ont souvent répétées, même la dernière, maintes fois traitée par les Flamands — se recommandent par la noblesse, la vigueur et le bon goût. On y sent toujours ces qualités simples et fortes qui rappellent la poésie d'un autre âge, et que nous nommons l'*antique*. Une autre grande fresque, dont l'ordonnance est un peu confuse et l'exécution assez grossière, où se trouvent Cérès, Proserpine, Hercule, Thélèphe nourri par une biche, l'aigle de Jupiter, un lion et quelques autres personnages ou animaux, est remarquable néanmoins par cette circonstance que Proserpine porte de grandes ailes comme celles que les artistes du moyen âge ont données aux anges chrétiens.

Mais, selon moi, de tous les débris de l'art antique dont les fouilles de Pompeï ont doté le musée de Naples, il n'en est pas de plus précieux que deux simples dessins au trait, faits avec une sorte de crayon rouge sur des plaques de marbre blanc. Tous deux appartiennent au genre de tableaux nommés *monochromes*, ou d'une seule couleur, pour lesquels on employait un rouge venu des Indes que Pline appelle *cinabris indica.* L'un, très bien conservé, représente *Thésée tuant le Centaure;* l'autre, plus altéré, un *Groupe de dames jouant aux osselets.* Ces deux compositions ne sont certainement pas l'ouvrage des peintres-décorateurs de Pompeï; comme les beaux morceaux de sculpture, elles doivent être venues au moins de Rome, peut-être de la Grèce. Dans l'une et dans l'autre, le dessin, très savant, est d'une pureté, d'un fini remarquables, non-seulement bien supérieur à celui des fresques proprement dites, qui brillent davantage par la couleur encore vive et belle dans la plupart, mais vraiment digne des artistes les plus sévères de l'école raphaëlesque. C'est un noble et curieux échantillon de ce qu'on peut appeler l'art de la peinture dans l'antiquité (1).

Les paysages et les marines sont précieux par les détails qu'ils rappellent. La perspective y est assez bien étudiée, assez exacte, quoique un peu comprise à la manière de celle des Chinois, dont il ne faut pas regarder les ouvrages horizontalement, mais de haut en bas, comme si le spectateur était élevé sur une éminence. Les animaux, les fruits, les fleurs, sont finement touchés et retracés avec une grande exactitude. Je me rappelle une caille blottie sous des épis : on dirait qu'elle va s'élancer et prendre son vol. Quant aux

(1) Canova semble avoir imité le premier de ces dessins dans son *Thésée vainqueur du Centaure* dont le modèle est à l'Académie des Beaux-Arts de Venise, et la statue au *Volksgarten* de Vienne.

arabesques, à qui l'on a depuis donné ce nom à cause de leur ressemblance avec les dessins architectoniques des Arabes, ce sont absolument celles des bains de Titus, celles des catacombes païennes, celles que l'on imite encore partout, c'est-à dire ces petits dessins légers et capricieux où s'ajustent, se mêlent et s'entrelacent mille objets réels ou composés. Enfin les caricatures, assez comiques, même à présent, sont formées de ces petits personnages que nous nommons *grotesques*, dont la tête est énorme, le corps moindre, les extrémités très petites. Ceux de nos artistes qui, les premiers, firent en ce genre des dessins ou des statuettes, croyaient peut-être inventer quelque chose; ils ne faisaient encore que copier les anciens. Cependant il est bon de leur remettre en mémoire un point qu'ils ont oublié. Souvent, dans ces grotesques de Pompeï, les jambes et les bras sont inachevés, de façon que les personnages ont l'air de marcher sur des pieux, et d'avoir pour bras des nageoires, ce qui sert à les rendre encore plus ridicules et plus divertissants. Au reste, les artistes anciens affectionnaient les sujets comiques pour décorations d'intérieur. Plusieurs des mosaïques recueillies au Musée représentent aussi des scènes de comédies, deux, entre autres, fort délicates, signées du nom de Dioscoride de Samos.

Une chose étonne, lorsqu'on examine avec tant de curiosité, de plaisir et souvent d'admiration, ces saints vestiges de l'art ancien: puisqu'il est d'usage de faire mouler en plâtre, pour nos Musées et nos Écoles, les chefs-d'œuvre de la statuaire antique dont nous ne pouvons posséder les originaux, puisqu'on envoie copier les fresques de Michel-Ange et les tableaux de Raphaël, comment l'idée ne vient-elle pas aux ordonnateurs des Beaux-Arts de faire aussi copier la grande mosaïque de Pompeï et les principales fresques du musée de Naples? Croit-on que cet ouvrage serait moins intéressant, moins utile pour l'histoire et les progrès de l'art? De plus, il

ne serait pas, je pense, fort difficile, et la réussite m'en paraît certaine, si l'artiste auquel on confierait un tel travail y mettait encore plus de conscience que de talent, s'il consentait à se faire l'humble et religieux traducteur des artistes romains. Je pense aussi que les peintres et les archéologues trouveraient à consulter ces simples traductions un égal intérêt, une égale utilité.

Nous n'avons pas fini avec les curiosités antiques du musée de Naples. On y trouve encore tous les camées de l'ancienne collection Farnèse, au nombre d'environ onze cents. Il y en a d'extrêmement précieux, entre autres un Auguste, un Jupiter, des chars, des centaures; la représentation, en trois fragments, du groupe appelé le *Taureau Farnèse*, que nous trouverons au musée des marbres, et enfin la fameuse tasse d'agate-sardoine appelée *Tazza Farnesiana*, morceau unique au monde par la dimension et le travail. Elle fut trouvée, dit-on, au seizième siècle, dans les ruines d'une *villa* de l'empereur Adrien, par un soldat de l'armée du duc de Bourbon qui assiégeait Rome; le pape Paul III, de la maison de Farnèse, en fit plus tard l'acquisition. Ce camée, fait d'une seule pierre, n'a pas moins d'un pied de diamètre; sa partie extérieure et convexe représente l'égide ou bouclier de Jupiter, portant à son centre la tête de Méduse, enveloppée de serpents. Par malheur, en voulant faire de ce camée une tasse, ou coupe à boire, on a dû y ajuster un pied, et l'on a percé le visage de la Gorgone. Dans sa partie intérieure, ou concave, les graveurs romains ont figuré une scène assez vaste, où se trouvent groupés sept personnages et un sphynx. Ce sujet a fort exercé les antiquaires, qui l'ont à l'envi commenté. Maffei et d'autres y ont vu l'apothéose d'un guerrier; Visconti une allégorie égyptienne. D'après ce dernier, le vieillard à droite, tenant la corne d'abondance, serait *le Nil* personnifié; le guerrier, debout au centre, qui porte la chlamide et l'arc, serait *Horus appuyant sa main sur la me-*

sure du Nil; la femme assise sur le sphynx, *la déesse Isis;* les deux jeunes filles à demi nues, les *Nymphes du fleuve;* et les deux figures aériennes voltigeant au-dessus du tableau, les *vents Étésiens*, dont le souffle régulier rendait toute l'Égypte féconde.

Une autre collection précieuse est celle des Verreries (*Vetri antichi*); là, mille à douze cents objets de verre, vases, bouteilles, gobelets, etc., venus, pour la plupart, des fabriques d'Égypte, attestent, non-seulement que les anciens connaissaient et employaient le verre (ce que l'on a longtemps mis en doute, bien que Pline raconte la découverte fortuite, faite en Phénicie, de cette substance dont parlent Job et les Proverbes), mais encore qu'ils savaient le travailler de toutes façons, par la couleur et la ciselure. Cette collection le cède toutefois, en prix et en intérêt comme en nombre, à celle des vases peints, dont le musée *degli Studi* renferme environ deux mille cinq cents, répartis dans dix salles.

J'ai déjà fait remarquer précédemment que le nom de vases étrusques leur est très improprement donné, puisque la plupart furent trouvés et avaient été fabriqués fort loin de l'ancienne Étrurie. Ceux de Naples, principalement, seraient ainsi fort mal nommés, car ils appartiennent tous aux contrées de l'Italie méridionale qui formaient jadis la Grande-Grèce. Le plus grand nombre est de l'espèce appelée vases de Nola, de toutes la plus précieuse par l'étendue et la beauté de la composition, la finesse du dessin et surtout la vivacité des couleurs. On reconnaît sur-le-champ un vase de Nola au noir net et luisant, au noir de jais qui en compose le fond, et au beau rouge de brique dont sont peintes les figures, qui tranchent vivement sur ce fond obscur. Il serait trop long d'indiquer les sujets qu'ils représentent, et qui sont d'ordinaire des combats, des jeux guerriers, des sacrifices, des funérailles; j'indiquerai seulement les plus célèbres de la collection : le vase appelé de Locres, où les uns ont vu le *Prix*

de la beauté, d'autres la personnification du *Plaisir honnête ;* le vase de Pœstum qui montre *Hercule aux Hespérides ;* l'urne funéraire trouvée dans les ruines de Carthage, et remarquable par cette circonstance, qu'on y a gravé des caractères non avant mais après la cuisson ; enfin les trois grands et magnifiques vases de Nola, dont l'un porte le nom de *Cassandre*, tandis que les autres représentent l'*Incendie de Troie* et une *Orgie de Bacchantes autour de la statue de leur dieu.*

Il y aurait à citer encore, parmi les intéressantes curiosités du Musée de Naples (outre les monuments égyptiens, et, parmi eux, quatre momies bien conservées), les *Papyri* antiques trouvés, en 1753, dans les ruines d'Herculanum : ils sont au nombre de quatre mille sept cent-trente rouleaux ou volumes. Depuis ce temps jusqu'à nos jours, on est parvenu, à force d'adresse et de patience, en employant les procédés du P. Antonio Piaggio, à dérouler près de trois mille fragments, sans rien trouver toutefois de bien important pour la littérature ou l'histoire. Mais cet objet, qui appartient plutôt aux bibliothèques qu'aux musées, est du ressort des érudits.

Je ne ferai aussi que mentionner brièvement le cabinet des objets réservés, peintures à fresques, vases étrusques, ouvrages de bronze, etc., dont le nombre est assez grand, et la visite assez curieuse. Sous le rapport de l'art, on y remarque principalement un trépied formé de trois Satyres, le groupe d'un Faune et une chèvre, un autre groupe où l'on voit un Satyre apprendre à un jeune homme l'usage du siphon, enfin le beau sarcophage Farnèse, qui représente une initiation bachique. Il est temps d'arriver aux galeries de la statuaire et de la peinture.

Nous avons vu successivement presque chacun des divers grands musées d'Italie l'emporter sur les autres par quelque

branche de l'art, soit ancien, soit moderne. Ainsi, tandis que la galerie *degl' Uffizi*, à Florence, possède la plus complète collection d'empereurs romains, de médailles de différents âges, de portraits d'artistes modernes, et de dessins originaux, le Vatican et le Capitole réunissent le plus grand nombre de statues, de bas-reliefs et de sarcophages antiques. Naples n'a pas seulement ses peintures et ses mosaïques de Pompeï, d'Herculanum, de Stabia, ses verreries, ses *papyri*, ses vases de Nola, ses curiosités de toutes sortes qui la placent hors de ligne sur chacun de ces points; son Musée est encore le premier par le nombre et l'importance des bronzes.

Comme il les doit aux trois mêmes villes que les mosaïques et les fresques, chacun des objets de la salle des bronzes porte l'une des lettres P, E, S (Pompeï, Ercolano, Stabia), pour indiquer son origine. On y compte environ cent figures. Les plus célèbres sont: le petit *Faune dansant*; vrai bijou, vrai chef-d'œuvre de grâce, d'aisance et de légèreté; le *Mercure assis*, qui appartient sans doute à la meilleure époque de la sculpture grecque; le *Faune dormant*, le *Faune ivre*, penché sur son outre et faisant claquer ses doigts; un *Néron Drusus*, remarquable surtout par la noblesse de ses draperies; l'*Hercule enfant* qui étouffe le serpent; la figure appelée *Sénèque*, celle appelée *Sapho*, celle appelée *Platon*, dont la chevelure est si finement travaillée; un *Cheval*, resté seul, dit-on, du quadrige dont il faisait partie; enfin une admirable *Tête de cheval* de colossale grandeur.

La partie du musée *degli Studi* qui renferme les antiques de marbre, se compose de deux portiques extérieurs, trois portiques intérieurs, sept galeries et un cabinet. Le nombre total des statues, statuettes et bustes, s'élève à cinq cents. Comme d'habitude, je désignerai rapidement les plus fameux, ceux qui méritent le plus d'être cherchés dans la foule et soigneusement observés, en commençant par les portiques.

Il faut citer d'abord les neuf statues de la famille Balbus, le père, la mère, le fils et les trois filles, trouvées ensemble dans le théâtre d'Herculanum, ville dont cette famille avait le protectorat. Il y en a trois, dont une équestre, du proconsul Marcus Nonius Balbus. Cette dernière et la statue également équestre de son fils sont très belles, très curieuses. Les deux chevaux marchent l'amble, c'est-à-dire lèvent, en trottant, les deux jambes du même côté : circonstance singulière, et qu'on ne trouve, je crois, dans nulle autre statue équestre de l'antiquité ou des temps modernes. Celle de Balbus fils, qui se trouvait alors à Portici, eut la tête brisée en 1799 par un boulet français; on a refait adroitement une nouvelle tête en imitant les débris. Les meilleures des autres statues de la même famille sont celles de Balbus père, portant le nº 44, et de Ciria, sa femme, représentée en Polymnie. Nous les avons citées les premières, non-seulement parce qu'elles ont, pour la plupart, un grand mérite d'exécution, mais encore parce que leur réunion les rend plus curieuses, et que, placées comme des divinités tutélaires dans le théâtre d'une ville assez importante, elles font bien connaître la haute position qu'occupaient alors les familles patriciennes, qui avaient pour clients des populations entières.

En revenant au reste des statues réunies dans les trois portiques, et sans nous occuper à présent d'autre chose que du mérite des œuvres, nous signalerons d'abord à l'attention des amateurs l'*Apollon au Cygne*, statue de laquelle Winckelmann a dit qu'elle est la plus belle parmi les statues d'Apollon, et que sa tête est le comble de la beauté humaine; le *Ganymède enlevé par l'Aigle*, groupe charmant, où l'on admire une expression bien sentie, même dans l'aigle, auquel l'artiste romain a su donner la pensée et le don de l'exprimer; deux bustes de *Minerve*, l'un grec, de la collection Farnèse, reconnaissable aux tresses de ses cheveux divisées et relevées sous le casque à cimier; l'autre romain, tiré

d'Herculanum, remarquable par cette circonstance que l'égide, au lieu d'être gravée sur la poitrine, occupe le frontal du casque; le *Faune portant le petit Bacchus à cheval sur ses épaules;* une *Agrippine* de Germanicus, que Winckelmann juge la plus belle des trois Agrippines les plus renommées; une statue de *Caligula* qui fut trouvée en 1787, avec un *Trajan*, dans la vase du Garigliano, sur l'emplacement de l'ancienne Minturne, et très rare, parce qu'après la mort de cet illustre fou, le peuple détruisit toutes ses images; enfin, le célèbre groupe de Vénus et l'Amour que l'on nomme la *Vénus de Capoue*, et qui représente cette déesse victorieuse de ses rivales au concours du mont Ida. Bien que l'amphithéâtre de Capoue, où elle fut trouvée, ait été construit sous Adrien, c'est-à dire à la meilleure époque de l'art romain, cette Vénus est si belle qu'on la croit grecque et qu'on l'attribue soit à Alcamène, soit à Praxitèles. Un antiquaire allemand, M. Millingen, suppose même, en la comparant à notre Vénus de Milo, qu'elle en est l'original dont celle-ci ne serait qu'une copie mutilée.

Dans les six premières galeries, qui se nomment galeries de *la Flore*, *des Marbres de couleur*, *des Muses*, *des Vénus*, *d'Atlas* ou *des Hommes illustres* et *de l'Antinoüs*, on rencontre successivement, au milieu d'une foule d'autres morceaux de moindre importance : la *Flore Farnèse*, trouvée, avec l'*Hercule*, dans les Thermes de Caracalla, statue colossale, et cependant légère, animée, pleine de grâce; — le torse incomplet d'une statue de femme que les uns croient excellent jusqu'à l'attribuer à Praxitèles, tandis que les autres n'y voient que les débris d'une copie mal restaurée; — un *Apollon Cytharède*, figure demi-colossale, qui représente le dieu assis jouant de la lyre; cette statue, élégament drapée malgré l'extrême dureté de la matière, est toute de porphyre, sauf la tête, les mains et les pieds, qui sont de marbre blanc; — *Mnémosyne*; — la *Pudi-*

cité, chastement enveloppée dans son voile et son manteau ; — un *Amour*, que l'on croit la copie du fameux *Cupidon* de Praxitèles ; — une *Vénus Génitrix* ; — un *Méléagre*, en rouge antique ; — un *Dieu* ou *Prêtre égyptien*, en basalte ; — l'*Atlas portant le monde*, belle et vigoureuse figure, qui rend à merveille l'effort d'un homme pliant sous le faix, et curieuse encore pour la science, parce que le globe que soutient Atlas est couvert de constellations, et peut devenir un précieux monument de l'astronomie des anciens ; — les bustes d'*Homère*, d'*Hérodote*, de *Socrate*, de *Platon*, de *Sophocle*, d'*Euripide*, de *Sénèque*, etc. ; l'Homère Farnèse, le Platon, l'Euripide, sont d'une beauté achevée, l'Hérodote, d'une grande antiquité, le Socrate, de cette laideur traditionnelle qui n'exclut pourtant ni l'intelligence ni la bonté ; — un hermabicipe (1) des historiens *Hérodote et Thucydide* ; — un autre de deux philosophes, auxquels on n'a point osé donner des noms arbitraires ; — enfin l'admirable statue grecque, d'un auteur inconnu, appelée *Aristide*. Comme on n'a nul portrait reconnu du sage Athénien et que la statue ne portait point son nom inscrit sur la base, il est clair qu'en la nommant ainsi, on a cherché simplement une analogie, une probabilité. C'est bien là, en effet, l'homme calme, simple, bon, portant sur toute sa personne la sérénité de la vertu ; c'est bien *le Juste*. Canova, qui avait pour cette statue merveilleuse une affection extrême, un sorte de culte, et qui venait l'admirer, l'étudier, chaque fois qu'il entrait dans le musée *degli Studi*, a marqué sur le plancher les trois places d'où l'on peut le mieux en embrasser l'ensemble et en comprendre toutes les beautés. C'est une indication très commode pour le spectateur, et qu'on fait bien de suivre aveuglément.

(1) C'est le nom que l'on donne à deux bustes réunis dos à dos comme les têtes de Janus.

Il faut encore remarquer dans les galeries plusieurs bas-reliefs excellents, celui de *Sept danseuses se tenant par la main*, un *Triomphe de Bacchus*, *Orphée retrouvant Eurydice*, un *Satyre et une Bacchante* qu'on aurait dû mettre aux objets réservés, et surtout le grand vase de Gaëte, dont les sculptures représentent *Bacchus confié aux nymphes par Mercure.* Ce beau vase, trouvé dans le golfe de Gaëte, fut longtemps enfoui comme une borne dans le sable au bord de la mer, où il servait aux mariniers du pays à amarrer leurs barques. On y voit encore la trace des cordes qui ont brutalement effacé et détruit une partie de ces fins ornements. Quant à la pièce appelée *il Gabinetto*, elle renferme, parmi beaucoup de bustes et de statuettes et quelques colonnes en matières précieuses, le *Faune* (ou Bacchus) *hermaphrodite*, d'une exécution admirable, le groupe très curieux, bizarre et charmant de l'*Amour jouant avec un dauphin*, et la fameuse *Vénus Callipyge*, dont le mouvement explique son nom grec, assez peu facile à traduire dans nos langues honnêtes jusqu'à la pruderie. Tout le monde connaît, au moins par les copies moulées, cette statue fine, délicate et charmante qu'on appelle avec raison et justice la rivale de la *Vénus de Médicis.*

Nous n'avons plus à parcourir que la grande galerie appelée *du Taureau*, où se trouvent, parmi une infinité d'inscriptions antiques, deux seuls morceaux de sculpture, mais ayant tout deux une grande importance et une grande renommée, l'*Hercule* et le *Taureau Farnèse.* L'*Hercule* fut trouvé, en 1540, sous le pontificat de Paul III Farnèse, avec la *Flore* précédemment citée, dans les Thermes de Caracalla. Des caractères grecs, inscrits sur sa base, annoncent qu'il est l'œuvre de l'Athénien Glycon. L'on n'en découvrit d'abord que le torse, et Paul III chargea Michel-Ange de remplacer les jambes qui manquaient. Mais le Florentin en

eut à peine achevé le modèle en terre cuite, qu'il brisa son ouvrage à coups de marteau, déclarant qu'il n'ajouterait pas même un doigt à une telle statue. Ce fut un autre sculpteur, presque aussi célèbre et moins timoré, Guglielmo della Porta, qui restaura l'ouvrage de Glycon. Un peu plus tard, les jambes furent trouvées dans un puits à trois milles des Thermes, et les Borghèse en firent présent au roi de Naples, qui put ainsi compléter à peu près la statue antique, à laquelle il ne manque plus que la main gauche. L'histoire de ce colosse, qui représente merveilleusement la force au repos, la force calme et noble, indique suffisamment son importance et sa beauté. Nous en avons une copie assez bonne dans le jardin des Tuileries.

L'énorme groupe à qui l'on donne le nom de *Taureau Farnèse*, fut trouvé dans le même temps que l'*Hercule*, et dans les mêmes Thermes de Caracalla. Une famille entière de sculpteurs, le père et les deux fils, s'étaient réunis pour exécuter le *Laocoon;* deux sculpteurs grecs, Apollonius et Tauriscus, se réunirent aussi pour l'exécution du *Taureau.* C'est, en effet, le plus considérable ouvrage qui nous soit resté de la statuaire des anciens; c'est plus qu'un groupe, c'est une scène entière. Elle représente l'histoire de Dircé. Antiope, femme de Licius, roi de Thèbes, pour se venger d'un outrage qu'elle avait reçu de son mari à cause de Dircé, fit attacher celle-ci aux cornes d'un taureau sauvage par ses deux fils, Zetus et Amphion; mais au moment où le taureau s'élançait, Antiope s'attendrit et pardonna. Voilà le sujet. Ces quatre personnages, ainsi que le taurean, sont plus grands que nature, et la base, qui est comme le théâtre de cette scène, contient encore, sur ses bords et ses angles, un petit Bacchus, un chien, d'autres animaux et des plantes. Tout ce vaste ensemble fut sculpté, au dire de Pline, dans un seul bloc de marbre, long de quatorze palmes, haut de seize. Sa grandeur, unique parmi les ouvrages du

ciseau, suffirait sans doute à rendre importante cette immense composition de marbre; mais, bien que restaurée en plusieurs de ses parties, elle mérite aussi l'attention, l'admiration, par les beautés et la délicatesse du travail. Sans égaler, sous ce dernier rapport, le merveilleux *Laocoon*, le *Taureau Farnèse* peut être rangé parmi les plus belles œuvres venues de l'antiquité jusqu'à nous.

C'est par la gravure, et maintenant aussi par la lithographie, que se répandent les ouvrages de la peinture, autant du moins qu'on peut les traduire en les privant de la couleur. Le moulage remplit le même office pour les ouvrages de la statuaire, et plus sûrement, plus complétement, puisque la copie, ainsi faite, a une précision mathématique, puisqu'elle reproduit, sinon la matière, au moins l'apparence de l'œuvre originale, et dans des proportions variées, dont chacun peut choisir la mieux appropriée à son local. Un procédé récemment découvert et d'une incontestable supériorité sur tous les autres, vient de porter à la perfection cette imitation des œuvres de l'art plastique. Le moulage a donc dès longtemps reproduit les beaux objets sculptés de tous les âges. Il n'y a point, par exemple, de statue un peu célèbre dans les galeries de Florence et de Rome qui n'ait été répandue par ce moyen facile. Naples seule offre encore à l'art du mouleur un grand nombre de conquêtes. Tout le monde assurément connaît la *Vénus Callipyge*, et l'*Hercule Farnèse*; mais ces deux chefs-d'œuvre, en y ajoutant même la *Vénus de Capoue* et l'*Aristide*, ne remplissent pas toutes les salles du musée *degli Studi*. Il s'y trouve une foule d'autres excellents morceaux que les imitations n'ont point encore fait connaître hors de Naples. Chargé par M. de Rémusat, alors ministre de l'intérieur, de les signaler au département des Beaux-Arts, j'ai pu obtenir du savant et bienveillant directeur *degli Studi*, M. Avellino, la note exacte des mor-

ceaux qui n'ont jamais été moulés (1). On trouve sur cette note, parmi les bronzes : le petit *Faune dansant*, le *Faune ivre*, le *Faune dormant*, le *Mercure assis*, le buste dit *de Sénèque*, etc. ; et parmi les marbres : les *Balbus*, statues équestres et en pied ; la *Flore Farnèse*, le *Ganymède enlevé par l'aigle*, l'*Apollon au Cygne*, l'*Apollon Cytharède*, le *Faune portant le petit Bacchus*, les deux bustes de *Minerve*, le torse de femme de Capoue, l'*Atlas portant le monde*, l'*Amour et le dauphin*, l'autre *Amour*, qu'on croit copié du *Cupidon* de Praxitèles ; le *Faune hermaphrodite*, la *Pudicité*, les deux hermabicipes d'historiens et de philosophes, le vase de Gaëte, le bas-relief des *Sept danseuses*, etc. Je ne cite point le *Taureau Farnèse*, parce qu'il y a peut-être dans ce groupe immense des difficultés insurmontables pour le moulage ; mais on pourrait, je crois, en mouler séparément les meilleures parties. Il est bien à désirer que l'on s'occupe de nous faire connaître en France et d'une façon digne d'elles, ces œuvres admirables, dont nous n'avons une imparfaite idée que par ces petites figurines en terre cuite que rapportent les voyageurs, et qui sont une des industries de Naples, comme les bronzes et les mosaïques sont des industries romaines.

Si riche en antiques de toutes sortes, le musée *degli Studi* n'a que fort peu d'ouvrages modernes, au moins en sculpture. Je ne crois pas qu'il y ait à mentionner autre chose qu'un buste de Paul III, par Michel-Ange, bien placé au milieu de cette riche collection Farnèse, et la statue colossal du roi Ferdinand Ier, en Minerve, par Canova. Rien de plus grotesque que cette figure de vieillard avec son grand nez bourbonien, affublée du casque et de la tunique de Pallas. Caprice de roi, ou flatterie d'artiste, c'est un pauvre

(1) Ou du moins qui n'étaient pas moulés en 1841.

et ridicule ouvrage, dont Canova, du reste, plaisantait lui-même, et de fort bonne grâce.

Jusqu'à présent, malgré le nombre et la diversité des objets parcourus, nous avons pu procéder avec un certain ordre, parce que, divisés eux-mêmes par salles suivant leur nature, ces objets y sont rangés sans trop de confusion. Mais une fois arrivé à la galerie des tableaux, le visiteur s'égare, et tombe dans un vrai dédale, où nul fil conducteur ne peut plus le guider. On ne saurait se faire une idée du désordre qui règne dans cette galerie; c'est un pêle-mêle, un chaos, le *tohu-bohu* de l'Écriture sainte. Il y a bien quelques bonnes âmes, telles que les réviseur et censeur royal Marcello Perrino, qui ont essayé de dresser un catalogue, et de classer même les tableaux par écoles, allemande, flamande, hollandaise, française, bolonaise, lombarde, florentine, vénitienne, romaine, napolitaine, etc., etc. Mais, comme le Musée est divisé en deux parties à droite et à gauche du grand escalier, divisées elles-mêmes en plusieurs salles et cabinets, comme il subit chaque année un remue-ménage général, il arrive qu'aucun tableau ne se trouve dans la pièce et sous le numéro que lui assigne le livret, et que le visiteur se donne au diable en errant de salle en salle et de muraille en muraille, sans rien découvrir de ce qu'il cherche. Ce qui n'empêche pas les gardiens du Musée de vendre à tout venant la *Generale guida de' foresteri in Napoli*, sauf à déclarer loyalement, quand le livre est acheté, payé et coupé, qu'il ne peut plus servir à rien.

Ce petit désappointement, qu'on appellerait d'un autre nom partout ailleurs qu'à Naples, m'est arrivé comme à tant d'autres; mais j'ai moins regretté mes huit *carlini* dépensés à pure perte que de voir livrée à la confusion et au désordre une si belle, si riche, si précieuse collection. Il faut regretter aussi que les tableaux soient généralement moins bien

traités ou logés que les antiques, au musée *degli Studi*. La plupart des salles qui les renferment, tantôt trop étroites, tantôt trop profondes, ne donnent pas, même en plein été et sous le soleil de Naples, tout le jour, toute la lumière qu'exige la peinture. Il faut, pour être bien vu et bien apprécié, que, dans le Musée où il est suspendu, un tableau soit éclairé autant que dans l'atelier où l'a peint son auteur. Malheureusement ce n'est pas ainsi au musée de Naples; on pourrait se croire dans les petites salles de la *National Gallery* de Londres, par un jour de brouillard, et ce défaut se fait sentir même dans certaines parties du grand salon appelé *Galleria de' capi d' opera*, lequel réunit, comme la *Tribuna* de Florence, une quarantaine des tableaux de grands maîtres jugés les meilleurs parmi les six cents qui composent toute la collection.

C'est surtout au milieu d'une foule de tableaux dispersés sans ordre, et changeant incessamment de place, qu'il faut recourir à la division si simple et si commode que nous avons suivie jusqu'à présent, celle des écoles. Citons donc en premier lieu dix à douze tableaux, de ceux appelés gothiques, lesquels, appartenant à l'école mixte ou gréco-italienne, marquent le passage entre l'art bysantin et la Renaissance, c'est-à-dire l'émancipation de l'art italien. Quatre de ces vieilles peintures sur bois et en détrempe représentent la *Vierge avec l'Enfant*, presque toujours adorés par des saints ; une autre, la *Mort*, ou plutôt le *Sommeil de la Vierge*, comme disaient les Grecs du Bas-Empire ; d'autres, des saints, des évêques, un guerrier, etc. On ne regarde jamais sans respect ces premiers essais du grand art de peindre, qui cherchait alors à naître, à se développer, à croître librement. Plusieurs de ceux de Naples sont intéressants et remarquables, bien que nul n'ait un nom d'auteur.

Il est juste de mentionner ensuite les maîtres de l'école napolitaine, non-seulement parce qu'ils sont dans leur pays,

mais parce que les plus anciens d'entre eux, remontant jusqu'à la Renaissance, touchent ainsi aux peintres inconnus de l'école gréco-italienne. On les nomme *trecentisti*, pour exprimer qu'ils ont appartenu au quatorzième siècle, à celui dont les dates se marquent entre 1300 et 1400. Tel est, le premier de tous, ce Tommaso di Stefano, qui, né dans le royaume de Naples, en 1324, mais ayant vécu depuis à Rome, fut surnommé *Giottino*, pour avoir été l'un des plus heureux imitateurs de Giotto. Le musée *degli Studi* a deux tableaux de ce vieux maître, une *Vierge au milieu des Anges* et *Saint-Grégoire traçant les fondements d'un temple.* Tels sont encore, du même siècle, Nicol' Antonio del Fiore, et son gendre Antonio Salario, surnommé *lo Zingaro* (le Bohémien). Le *Saint-Jérôme ôtant une épine de la patte d'un lion*, par le premier, est un tableau célèbre et tout-à-fait dans la manière des anciens Flamands, de Lucas de Leyde, par exemple, de Hemessen ou du Maréchal d'Anvers. Quant au Zingaro, il a trois ouvrages importants, une *Vierge avec l'Enfant* entre deux saints, une *Vierge au milieu des Apôtres* dans le cénacle, enfin une *Vierge glorieuse* entre saint Pierre, saint Paul, saint Sébastien et d'autres bienheureux. Ce dernier, supérieur aux autres, et qu'on a mis avec raison dans la galerie des chefs-d'œuvre, est d'ailleurs d'un intérêt singulier, parce qu'on y peut lire toute la vie de son auteur. Antonio Salario, qui appartenait sans doute à cette race nomade qu'on appelle, suivant le pays qu'elle habite, *Zingari*, *Gitanos*, *Gipsies*, *Zigeuner*, *Tzigani*, *Bohémiens*, fut d'abord chaudronnier ambulant. A vingt-sept ans, il s'avisa d'aimer la fille de Col' Antonio del Fiore, qui la lui refusa durement, ne voulant la donner qu'à un artiste de sa profession. L'amour fit le *Zingaro* peintre; il étudia, voyagea, et, dix ans après, épousa sa maîtresse. C'est elle qu'il a représentée sous les traits de la Vierge; il s'est placé lui-même derrière le jeune

évêque saint Aspremus, et l'on croit qu'un laid petit vieillard, blotti dans un coin, est le portrait de son beau-père.

En continuant historiquement l'école napolitaine, on arrive, par les deux Donzelli (Ippolito et Pietro), et Fabrizio Santa Fede, à Andrea Sabatino, plus connu sous le nom d'*André de Salerne*, qui porta de Rome à Naples les leçons et la manière de son maître Raphaël. Il a plusieurs ouvrages : une belle *Assomption*, une *Descente de Croix*, *Saint-Martin faisant l'aumône au Diable*, un tableau en deux parties, au-dessous l'*Adoration des Mages*, au-dessus la *Religion sur le trône*, tenant d'une main la croix, de l'autre les clous, etc. Quelques intermédiaires peu connus conduisent à Giuseppe Cesari, nommé le *Cavalier d'Arpino*, ou le Josépin. Ses compositions, au nombre de sept, un *Saint-Michel*, une *Madeleine*, une *Samaritaine*, un *Christ au jardin des Olives*, un *Chœur où dansent de petits Anges*, etc., sont toutes dans ce style fini, mignon, maniéré, que détestait Caravage, et dont la haine l'a jeté peut-être à l'extrême opposé. Viennent ensuite quelques tableaux sacrés d'Andrea Vaccaro, d'une honnête médiocrité, et trois compositions toutes napolitaines de Domenico Gargiuoli, qu'on appelle communément *Micco Spadaro*. L'une représente la *Peste de Naples*, en 1656 ; l'autre, les *Moines de la Chartreuse priant leur patron saint Martin de les affranchir du fléau*, vœu quelque peu égoïste, car les pieux cénobites pouvaient bien étendre leur prière à toute la ville ; le troisième, enfin, la *Révolution de Mazaniello*. Ce dernier ouvrage est très curieux, parce que, dans un cadre assez vaste, rempli par une foule de figurines, on voit toutes les particularités de cet étrange épisode de la vie de Naples, racontées en quelque sorte par un témoin oculaire et impartial. Un contemporain plus célèbre, le *Calabrese*, dont le nom véritable était Mattia Preti, nous ramène de l'histoire

anecdotique à la vraie peinture d'histoire. Le *Saint-Nicolas de Bari* en extase au milieu des anges, le *Retour de l'Enfant prodigue*, *Jésus enseignant aux Pharisiens à payer le tribut*, *Jésus précipitant le Démon du haut de la montagne*, sont des ouvrages d'un style élevé et d'une exécution vigoureuse.

En arrivant à Salvator Rosa, l'on est fort désappointé de ne trouver, dans son pays natal, que quelques échantillons fort incomplets des talents de cet artiste si original, si varié, si fécond, qui fut non-seulement peintre, mais encore poète, musicien, acteur, et qui raconte ainsi lui-même, en trois charmants vers, l'emploi des années de sa vie insoucieuse :

L' estate all' ombra, il pigro verno al foco,
Tra modesti desii, l' anno mi vide
Pinger per gloria et poetar per gioco.
(*Satira della Pittura.*)

Il est vrai que Salvator ne fit jamais de longs séjours à Naples. Il en fut chassé trois fois, par la misère d'abord, puis par le dédain et la haine de ses confrères, puis enfin par la chute du parti populaire et patriote, du parti de Mazaniello, qu'il avait embrassé avec ferveur, comme la plupart des artistes. Naples donc, bien moins heureusement traitée que Rome, Florence, Paris, Londres, n'a de son peintre que deux ouvrages, et tous deux dans le genre où il est, quoi qu'il en dise, plus faible que dans les autres, le genre de la haute histoire : son *Jésus disputant avec les docteurs*, et sa *Parabole de la poutre et la paille*, ressemblent, sans l'égaler, au *Catilina* du palais Pitti. Si l'on veut, à Naples, prendre quelque idée de Salvator Rosa, comme peintre de batailles, de paysages et de marines ; si l'on veut retrouver ces mêlées confuses et sanglantes, ces mers bouleversées par la tempête, ces contrées sauvages qui n'ont pour ornements qu'un roc stérile, un tronc brûlé par la foudre ; tous ces sujets enfin

où s'exerçaient plus librement son imagination sombre et bizarre, son pinceau hardi et capricieux, il faut recourir à quelques imitations de ses élèves, plus ou moins heureuses, mais restées toujours loin du maître.

L'autre artiste dont Naples s'enorgueillit le plus (je laisse de côté Ribera, qui ne lui appartient point), c'est Luca Giordano. Il a quatorze compositions au musée *degli Studi*; et c'est assurément bien peu pour ce peintre expéditif, infatigable, qui se fit une espèce de style et d'école en imitant tous les styles et toutes les manières, et qui inonda, l'on peut dire, l'Europe entière de ses œuvres. Les artistes l'appellent d'habitude *Luca fa presto*, surnom qui lui fut donné parce que son père, qu'enrichissaient ses copies des vieux maîtres, lui répétait du matin au soir, pour l'exciter au travail : *Luca, fa presto*, et d'autant plus juste, que, tout en rappelant comment se firent ses études, il exprime à la fois sa qualité principale et son principal défaut. En écrivant les *Biographies des principaux peintres de l'Espagne*, où se trouve celle de Luca Giordano, qui travailla beaucoup dans ce pays, j'ai eu l'occasion de faire apprécier sa facilité merveilleuse, en citant, par exemple, l'histoire de son grand tableau de *Saint-François-Xavier instruisant les Indiens*, qui forme le maître-hôtel du couvent des Jésuites à Naples, et que, pressé par la fête du saint, il peignit, à la satisfaction de la communauté, en un jour et demi. J'ai mentionné aussi le nombre vraiment prodigieux d'ouvrages qu'il exécuta pendant un séjour de huit années en Espagne, c'est-à-dire plus de vingt grandes fresques au couvent de l'Escorial, au moins autant dans le palais du Buenretiro et le couvent de Notre-Dame-d'Atocha, et plus de deux cents tableaux de chevalet pour les palais du roi et les églises de Madrid, sans compter ceux qu'il fit pour de simples amateurs. J'avais raison de dire, en me rappelant une telle nomenclature, qu'un lot de quatorze ouvrages représentait mesquinement, au musée de Naples, Luca Gior-

dano, qui, travaillant jusqu'à son dernier jour, vint mourir dans cette ville, à soixante-treize ans (en 1705), comblé de richesses et d'honneurs.

Il faut convenir pourtant que la plupart de ces tableaux sont importants dans son œuvre. Sauf la *Descente de Croix* qui est à Venise, et les plus belles fresques de l'Escorial ou du Buenretiro, je ne crois pas que l'élève de Ribera et de Pierre de Cortone, ou plutôt de tous les maîtres qu'il a copiés et imités, ait jamais rien fait de mieux que ses deux *Hérodiade*, ses deux *Pilate*, sa *Sémiramis* à cheval défendant Babylone, et surtout sa *Consécration du monastère de Mont-Cassin*, qu'il a répétée trois fois, en diverses proportions. Dans ces ouvrages, comme toujours, rien d'absolument mauvais, rien d'absolument bon. L'on y trouve des traits d'esprit, d'originalité, quelquefois même de génie, une couleur fraîche et transparente, beaucoup de fécondité, d'audace, toutes les ressources d'un pinceau puissant et exercé; puis, à côté de ces mérites, un style commun, dépourvu de majesté et de noblesse autant que de naïveté, une composition compliquée, tourmentée, invraisemblable, un mélange absurde d'histoire et de mythologie, l'abus des allégories poussé jusqu'à la confusion et la puérilité, des attitudes forcées, des raccourcis à tout propos, des lumières inutiles, des ombres impropres, des tons discordants, et, pour produit de tout cela, des effets maniérés, faux, qui forment dans l'art une véritable mode, aussi passagère que celle des vêtements, sans avoir l'excuse d'une variété que ne comporte pas l'immuable nature.

Luca Giordano eut, en Italie et en Espagne, le funeste honneur de marquer l'extrême limite entre l'art de la grande époque, dont il fut à peu près le dernier représentant, et la décadence, que son exemple précipita. Il avait détruit, comme à plaisir, au profit d'une funeste agilité d'esprit et de main, les dernières règles protectrices du bon goût, les derniers re-

tranchements de l'art. Après lui, plus d'écoles, plus de traditions ; le vide et le néant. Il a formé cependant d'assez nombreux élèves, Mattei, Simonelli, Rossi, Pacelli, etc., qui ne furent que des médiocrités, imitant un imitateur, et Solimène, qui soutint avec un peu plus d'originalité et de goût l'honneur de l'école napolitaine. On peut s'étonner que le musée *degli Studi* n'ait pas, pour compléter le maître, un seul ouvrage du seul élève un peu important qu'il ait laissé.

Après avoir fait à l'école napolitaine l'honneur fort naturel de la nommer avant les autres, nous pouvons reprendre notre ordre accoutumé, les Florentins et les Lombards, les Parmesans, les Romains, les Vénitiens, les Bolonais, les étrangers.

Le musée *degli Studi*, qui a plusieurs productions de l'époque intermédiaire entre les Grecs et les Italiens, est riche également en ouvrages des premiers temps de la Renaissance. On appelle, à Naples, ceux dont les auteurs sont inconnus ou incertains, *antica scuola fiorentina*, ou *prima maniera fiorentina ;* cela veut dire qu'ils appartiennent aux écoles de Giotto et de Masaccio. Beaucoup d'autres portent des noms connus et authentiques. Il y a, par exemple, un *Moine carmélite*, de Simone Memmi, né à Sienne, cette ville qui fut si longtemps rivale de Florence dans les arts comme dans les armes; une *Déposition de croix*, de cet Andrea del Castagno, duquel nous regrettions de ne trouver nul ouvrage dans la galerie *degl' Uffizi*, et trois ou quatre tableaux assez importants de Ghirlandajo. Ce maître de Michel-Ange nous amène à la grande époque de l'art florentin. On montre, comme étant de son illustre élève, un carton, ou esquisse dessinée, qui représente *Trois Guerriers*. Mais l'authenticité de cette esquisse est fort contestée, aussi bien que celle de deux cartons attribués à Raphaël, dont l'un serait la première idée d'une *Sainte-Famille*, que nous trou-

verons bientôt dans la salle des chefs-d'œuvre, et l'autre un *Moïse* en berger. Laissons la question à débattre aux juges compétents, s'il s'en trouve sur cette matière, et revenons aux tableaux incontestables.

Le premier rang, parmi les Florentins, appartient au grand Léonard de Vinci, qui le mérite à Naples, par une admirable *Madone* portant le *bambino* sur ses genoux. Il y a peu d'années, je crois, que le Musée possède ce morceau capital et tout à fait digne du maître. Son excellent élève, presque son émule, Bernardino Luini, a deux compositions distinguées, un *Saint-Jean* et une *Vierge adorée* par deux personnages inconnus, vus de profil; ce sont sans doute les *commettants* du tableau. A défaut du carton des *Trois Guerriers*, s'il faut décidément le déclarer apocryphe, Michel-Ange est représenté aux *Studi* par quelques belles compositions de son imitateur Marco, de Sienne, l'*Annonciation*, la *Circoncision*, la *Présentation au Temple*, et surtout par une belle et précieuse copie, en petites proportions, de sa fresque du *Jugement dernier*. Cette copie ne porte point de date; mais comme elle est l'œuvre de Marcello Venusti, l'ami du peintre original, et qu'elle reproduit fidèlement la fresque primitive avec sa partie supérieure et ses nudités, il est certain qu'elle fut faite du vivant même de Michel-Ange, ce qui lui donne beaucoup de prix et d'attrait. Une noble et magnifique *Assomption* de Fra Bartolommeo, une charmante composition d'Andrea del Sarto, où l'on voit Bramante donnant des leçons d'architecture au jeune duc d'Urbin, une *Sainte-Anne*, du Bronzino, jusqu'à cinq tableaux de Vasari, la *Manne recueillie*, *Jésus au milieu des Apôtres*, l'*Innocence couronnée par la Justice*, etc., complètent à peu près les bonnes productions de l'école purement florentine.

La petite école de Parme, qui est simplement celle de Corrége, semble, au musée de Naples, par le nombre de ses

œuvres, l'égale des plus grandes. Corrége d'abord, partout rare et recherché, n'a pas moins de quatre compositions dans cette ville, la plus éloignée, en Italie, des petits États dont il ne sortit jamais. Après une assez grande ébauche, représentant la Vierge qui penche amoureusement son front sur celui du *bambino*, viennent trois chefs-d'œuvre de délicatesse, de grâce et de fine exécution : la *Madone* appelée par les uns *del Consiglio*, par les autres *della Zingarella*, — *Agar dans le désert*, — et le *Mariage de sainte Catherine*. L'*Agar* est un adorable petit bijou, du sentiment le plus exquis, du *faire* le plus prodigieux; quant au *Mariage de sainte Catherine*, tant célébré, tant de fois imité, copié, gravé, son éloge est inutile. Quoique acheté depuis longtemps déjà par les rois de Naples, il a coûté vingt mille ducats.

La part du Parmigianino (Francesco Mazzuola) est de sept à huit ouvrages, tableaux ou portraits. On distingue parmi les premiers une *Annonciation*, une *Sainte Claire*, une charmante *Sainte Famille* autour de Jésus dormant, une *Allégorie*, où l'on voit la ville de Parme embrassant le duc Alexandre Farnèse, et surtout une *Lucrèce* se poignardant, qu'aucun autre de ses tableaux ne surpasse, et n'égale peut-être. Parmi les portraits, se trouvent sa maîtresse, richement et bizarrement parée, un jeune prince innommé, Amerigo Vespucci, le conteur florentin qui a donné son nom au Nouveau-Monde, et un homme, jeune encore, d'une belle et énergique figure, qu'on croit être le marin génois qui l'a découvert, Christophe Colomb. C'est du moins l'opinion des Napolitains; mais cette opinion me semble une erreur manifeste. Les portraits de Christophe Colomb que l'on voit en Espagne, et qui sont authentiques, n'ont pas le moindre rapport avec celui du musée de Naples, auquel les dates donnent encore un démenti plus formel. Il est sûr que le Parmigianino, mort en 1540, n'avait pas encore commencé de peindre lorsque Christophe Colomb, allant offrir ses services,

d'abord au Portugal, puis aux rois catholiques, quitta son pays pour n'y plus revenir.

Après Mazzuola vient un autre enfant de Parme, un autre imitateur du maître, qui, chose étrange ! n'est grand, n'est connu, pour ainsi dire, qu'à Naples, où il semble avoir réuni son œuvre entière : c'est Schidone. Il n'a pas moins de seize tableaux au musée *degli Studi*, parmi lesquels sont les plus importants qu'il ait laissés, importants même au milieu des grandes œuvres qui les entourent. Tels sont quelques bons portraits, entre autres celui du cordonnier de Paul III, qui avait peut-être, sous ce pontife, une charge égale à celle de moutardier du pape; tels sont le *Repos de l'Amour* dans la solitude, un *Christ couronné d'épines*, un *Groupe de femmes et d'enfants* écoutant les récits d'un soldat, un *Saint Jérôme*, un *Saint Paul* tenant le livre et l'épée, un *Saint Sébastien* secouru par des femmes, un *Saint Jean* portant l'agneau, une *Sainte Famille*, la *Boutique de Saint Joseph*, etc. Tels sont surtout les deux compositions connues sous le nom de la grande et de la petite *Charités*, parce qu'elles représentent l'une et l'autre des distributions d'aumônes, et que leur inégale dimension les distingue aisément entre elles. Ces ouvrages, composés avec sagesse, sont exécutés dans une manière large et gracieuse à la fois. Schidone les fit tous pour son protecteur le duc de Parme, Ranuccio Ier; ils tombèrent depuis lors dans la collection Farnèse, ce qui explique leur présence et leur réunion à Naples.

Si l'on joint à Raphaël son inséparable maître, ses condisciples, qui l'imitèrent tous, et ses élèves, on peut dire qu'il forme à lui seul toute l'école romaine, au moins dans sa première période. C'est ainsi qu'on le trouve à Naples, entouré du Pérugin, du Pinturicchio, de Jules Romain et de Perin del Vaga (1). Le vieux maître y est honorablement

(1) Pauvre enfant abandonné, Perino Buonaccorsi fut d'abord,

représenté par une *Madone*, et le *Père Eternel* entre quatre chérubins ; le condisciple Pinturicchio par une *Vierge glorieuse* dominant un groupe de saints, grande et curieuse composition, très finement touchée, mais demeurée, par le style, plus près du Pérugin que de Raphaël. Quant aux élèves nommés plus haut, ils ont tous deux une *Sainte Famille* dans la manière du divin maître. Celle de Perin del Vaga me semble la plus élevée, la plus forte, la meilleure enfin de ses œuvres exposées dans les galeries publiques. Celle de Jules Romain fut faite immédiatement après la mort de Raphaël, avant que l'élève chéri de l'auteur des *Stanze* eût prostitué ses crayons aux sonnets licencieux de l'Arétin, avant que, chassé de Rome, il eût été assainir et embellir la ville de Mantoue, où il séjourna longtemps, appelé et retenu par le duc Federico Gonzaga pour l'ornementation de son palais du T. Cette *Sainte Famille* qu'on appelle *della Gatta*, parce que l'artiste eut la fantaisie de coucher un gros chat ronflant sur le premier plan de la scène, a, comme son auteur, une réputation plus grande que celle de Périn del Vaga, et je veux croire aussi une supériorité réelle, malgré des ombres trop foncées et trop dures. Mais elle a le malheur d'être placée, dans la salle des *Capi d'opera*, côte à côte avec une *Sainte-Famille* de Raphaël, et des meilleures de sa plus grande manière. La comparaison, comme on le pense, est funeste à Jules Ro-

à Florence, apprenti chez une espèce de peintre appelé Andrea *de' Ceri*, parce qu'il peignait des cierges pour les offrandes. Perino suivit ensuite le Vaga, peintre ambulant, qui l'amena à Rome, où Jules Romain et le *Fattore* le présentèrent à Raphaël, dont il devint l'un des aides assidus. Auteur d'un grand nombre de fresques, à Rome, à Florence et à Gênes, Perin del Vaga a laissé peu de tableaux à l'huile. Il aimait beaucoup le cabaret, et il mourut d'excès à quarante-sept ans.

main; mais elle est instructive, intéressante et d'une haute portée. Dans ces deux compositions parallèles, se trouvent exactement les mêmes personnages, et dans la même situation. Sainte Anne et la Vierge sont groupées ensemble, Jésus et saint Jean se regardent, saint Joseph est dans l'ombre, au dernier plan ; la ressembance, enfin, se trouve complète. Eh bien ! qu'on les compare avec quelque soin, et l'on verra sur-le-champ, d'un seul coup d'œil, ce qu'est cette science de la composition, si difficile à définir, si difficile à pratiquer; l'on verra ce qui fait, dans l'art, la différence entre l'imitation et l'invention, entre le beau et le sublime, entre le talent et le génie. Rien ne m'a paru, je le répète, plus intéressant, plus instructif que la rencontre de ces deux tableaux, et les rapprochements qu'elle provoque.

Cette *Sainte Famille* de Raphaël n'a pas, que je sache, de dénomination propre ; on pourrait lui donner le nom de *Sainte-Anne*, qui me semble, cette fois, le principal personnage. C'est une vieille femme aussi belle, aussi noble, aussi charmante que peut l'être, parmi les jeunes femmes, non-seulement la Vierge sa voisine, mais la *Vierge à la Chaise* elle-même. On ne saurait trouver, sous des traits flétris par l'âge, plus de cette grâce indulgente et fine, de cette sensibilité dévouée et prudente qui font la vraie beauté de la vieillesse. Le tableau conserve, d'ailleurs, dans l'exécution de toutes ses parties, la même supériorité. C'est, enfin, l'une de ces compositions où Raphaël se montre à sa vraie place, où il paraît également grand sous tous les aspects.

Les *Studi* possèdent un autre tableau de Raphaël presque égal à celui-là, et digne d'en être le pendant, quoiqu'il n'appartienne pas, comme l'autre, à sa grande manière. Il représente la Vierge sur un trône, tenant dans ses bras le petit Jésus qui bénit saint Jean agenouillé devant lui entre deux autres bienheureux. J'aime moins, encore au même Musée, une *Madone* avec l'Enfant-Dieu, qui est aussi demeurée sans

nom, et que je ne saurais trop comment désigner, quoiqu'elle ait été répandue par la gravure. Celle-là (je demande pardon de prononcer peut-être un blasphème) me semble un peu maniérée, et n'a peut-être pas cette simplicité noble qui ne manque à nulle autre. L'œuvre de Raphaël, au musée de Naples, est complétée par les portraits d'un cardinal et du *cavaliere* Tibaldi ou Tibaldeo, tous deux excellents, et par la répétition du grand portrait de Léon X, assis entre les cardinaux Louis de Rossi et Jules de Médicis, qui se trouve dans la galerie du palais Pitti. Cette répétition serait, au dire des Florentins, la copie faite par Andrea del Sarto, et que les Médicis envoyèrent à Naples au lieu de l'original qui leur resta. La couleur, effectivement, a un éclat, une fraîcheur vive et comme rosée, plus d'accord avec le *faire* d'Andrea del Sarto qu'avec celui de Raphaël. Quand on a vu les deux tableaux, l'histoire des Florentins paraît très vraisemblable. Il est juste, pour achever l'école romaine, de mentionner quelques bonnes compositions de Polydore de Caravage, le même qui eut l'honneur de travailler aux *chambres* du Vatican près de Raphaël; puis, à la dernière époque, un *Repos de la Vierge*, par Pietro da Cortona, une *Sainte-Famille* et une *Sainte-Cécile*, par Carlo Maratta, ces deux peintres qui, les derniers de tous, protégèrent un moment l'art contre la décadence.

Pour passer aux Vénitiens sans être obligés de revenir en arrière, nous parlerons d'abord du Padouan Mantegna et du Ferrarais Garofalo. La *Sainte-Euphémie* du premier passe pour son chef-d'œuvre, et peut certes mériter ce titre, car elle réunit toutes les grandes qualités du maître, que l'on retrouve aussi dans le *Saint-Laurent* au milieu de ses bourreaux. Encore son émule à Naples, Garofalo lutte dignement avec Mantegna par l'une de ses plus vastes et de ses plus belles compositions, un *Christ mort* que soutiennent les Maries et que pleurent différents saints, et par un autre tableau

de moindre importance, mais peut-être plus dans ses habitudes, qui représente l'*Adoration des Mages*.

Giovanni Bellini doit avoir partout l'honneur d'être cité le premier parmi les peintres de la grande école vénitienne. Il le mérite d'autant plus aux *Studi*, que ce Musée possède un de ses plus importants ouvrages, la *Transfiguration*, morceau très curieux, d'une délicatesse achevée et d'une conservation singulière. Cette *Transfiguration* ne représente rien de plus que l'épisode principal, Jésus entre Moïse et Élie, dominant le groupe des apôtres. Mais elle a pu cependant donner à Raphaël l'idée de traiter le même sujet dans des proportions plus grandes, en ajoutant le peuple au bas de la montagne, l'enfant possédé du diable, et tous les détails donnés par saint Matthieu.

Giorgion, qui changea le premier la manière vénitienne, après Bellini, comme les Carraches changèrent la manière bolonaise après Francia, n'a qu'un seul ouvrage à Naples, le portrait en buste de Giovanni Antonello, prince de Salerne; c'est une très belle tête, très énergiquement exécutée. Le grand Titien se montre plus riche que son émule, et cela doit être, puisque sa vie d'artiste fut presque dix fois plus longue, et son œuvre dix fois plus nombreuse. Il a représenté d'abord Paul III assis à son bureau et relevant le jeune prince Octave II, de Parme, qui s'agenouille devant lui. Ce pape Farnèse est une véritable figure de vieux singe portant barbe blanche; il en a toute la laideur et toute la malignité. Le tableau de Titien, d'un grand effet à distance, est peint très largement, trop largement peut-être; c'est un peu la manière des ébauches. On dirait que Paul III se fût plaint de cette négligence, car Titien a recommencé son portrait en buste, et cette fois avec un soin si délicat, un fini si minutieux, que c'est probablement le seul ouvrage de ce genre qu'ait produit son pinceau. Il en est doublement précieux. Les autres portraits de Titien sont un Érasme, de Rotterdam, dans son

extrême vieillesse, et un jeune Philippe II, excellent, admirable, digne en tout de rivaliser avec celui de Madrid. Ce dernier portrait est signé *Titianus Vecellius æques Cæsaris.* Il fut fait sans doute peu de temps après que Charles-Quint eut conféré l'ordre de chevalerie au grand peintre, avec une pension de 200 écus, que Philippe II doubla à son avènement.

Quant à ses tableaux proprement dits, il n'y a dans la galerie qu'une *Madeleine* à mi-corps, belle peinture assurément, mais figure dont j'aime peu les traits, et l'expression moins encore. C'est dans une espèce de cabinet réservé, où tout le monde entre, qu'on croit avoir caché sa *Danaë* séduite par la pluie d'or, et que l'Amour regarde en souriant. Elle rappelle, par la disposition, par la manière, les deux *Vénus* de la *Tribuna*, à Florence, et peut lutter au moins avec la seconde. Près d'elle, se trouve une autre *Danaë*, qu'on attribue peut-être sans raison à Véronèse, mais qui est sûrement vénitienne. Ces deux peintures voisines reproduisent entre elles l'instructive comparaison que nous faisions tout à l'heure entre les *Saintes Familles* de Raphaël et de Jules Romain. On ne saurait trouver aussi de ressemblance plus grande et de différence plus marquée. La *Danaë* de Titien fut faite pour le duc Octave Farnèse, à Rome, lorsque, âgé déjà de soixante-huit ans, il céda aux pressantes sollicitations de Paul III, et se rendit à la cour pontificale où Léon X n'avait pu l'attirer. On admira beaucoup ce tableau séduisant; mais l'austère Michel-Ange, auquel il fut montré, fit du moins une réserve : « C'est grand dommage, dit-il, qu'à Venise on ne s'attache pas dès le principe à bien dessiner; cet homme n'aurait point d'égal s'il eût fortifié son génie naturel par la science du dessin.

En ôtant à Véronèse cette *Danaë* inférieure, il ne lui reste qu'un *Moïse sauvé des eaux*, tableau secondaire, et le portrait du savant cardinal Bembo, excellent, et capable seul de rendre

à son auteur la place qu'il doit occuper dans l'École. Tout au rebours de son émule, Tintoret n'a, aux *Studi*, qu'un portrait faible et inconnu ; mais, en revanche, un excellent tableau, la *Vierge et l'Enfant* au milieu d'un chœur de chérubins, outre une autre composition assez difficile à nommer : elle représente un homme nu qui parle à l'oreille du Christ.

Je crois que, de tous les Vénitiens, celui qui occupe le principal rang au musée de Naples, c'est Sébastien del Piombo. Les portraits du pape *Alexandre Farnèse*, d'un cardinal portant la barbe longue, d'un jeune homme vêtu de noir, et plus encore celui d'*Anne Boleyn*, la maîtresse, la femme et la victime de Henri VIII, sont d'une exécution parfaite. Mais il faut mettre encore plus haut la *Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste*, que l'on a bien admise, il est vrai, dans la salle des chefs-d'œuvre, mais malheureusement à un endroit où la lumière lui manque. On devait la placer en regard de la *Sainte Famille* de Raphaël ; elle méritait pleinement cet honneur, car je ne crois pas qu'on puisse réunir à un empâtement plus vigoureux, un dessin plus correct, un style plus austère et plus noble. La Vierge est un type de beauté mâle et sévère qu'il est bien difficile de surpasser. En somme, quoiqu'il semble un peu dédaigné, ce tableau est assurément l'un des plus précieux de toute la galerie, et je ne puis trop le recommander à l'attention des visiteurs qui ne se laissent pas séduire par un cliquetis de couleurs brillantes, par une grâce fade et maniérée. Quelques bonnes œuvres des deux Bassano, Leandro et Giacomo (entre autres une *Résurrection de Lazare*, par le premier), de Morone, de Schiavone, de Lorenzo Lotto, de Dosso Dossi, de Bonifazio, de Bartolommeo Varino, qui a laissé à Naples son meilleur ouvrage, l'*Enfant Jésus dormant sur les genoux de la Vierge*, complètent à peu près la part de l'école vénitienne dans la peinture historique. Il faut y ajouter une série pré-

cieuse de douze *Vues de Venise*, par Canaletto (Antonio Canale), toutes égales et de petite dimension, toutes touchées avec la finesse et la vérité qu'on lui connaît.

Les Bolonais, grands producteurs, occupent une place considérable au musée *degli Studi*. De leur école primitive, il n'y a pourtant qu'un tableau, le *Seigneur bénissant les enfants des Hébreux*, par le Flamand Denis Calvart, qui précéda un peu les Carraches. Mais avec ceux-ci et la seconde école, dont ils furent créateurs, commence la série nombreuse des œuvres de leur pays. On les trouve d'abord tous trois : Louis Carrache, avec une *Descente de croix* et la *Chute de Simon le Magicien* ; Augustin, avec un *Saint-Jérôme*, un *Saint-Pierre*, des *Petits Amours dormant*, *Armide et Renaud dans les jardins enchantés ;* Annibal enfin, avec plusieurs compositions très importantes, profanes et sacrées : d'une part, *Vénus folâtrant avec des Amours*, *Apollon jouant de la lyre*, *Hercule entre Édonis et Aratée*, c'est-à-dire entre le chemin de la vertu et celui de la mollesse ; d'une autre part, *Saint-Eustache*, agenouillé dans un riant paysage, un *Ange* portant l'encensoir, la *Madone* appelée, comme celle de Corrége, *della Scodella*, et le *Christ descendu de la croix dans les bras de sa mère*. Ce dernier tableau est une composition très sage, très noble, d'un fini remarquable, et qui met complètement en relief les hautes qualités du maître dont les leçons et les conseils ont formé tant d'élèves éminents.

Au milieu de deux-ci, qu'on rencontre presque tous à Naples, Dominiquin se distingue par une magnifique allégorie chrétienne représentant une *Ame tentée par le diable qui se réfugie sous les ailes de son ange gardien*. Il faudrait remonter à ses grandes compositions de Bologne, par exemple à son autre allégorie de *Notre-Dame du Rosaire*, pour trouver, dans son œuvre entière, quelque chose de supérieur à celle-ci. Avec un *Saint-Félix*, qui présente à

genoux l'enfant Jésus à sa mère, un *Saint-Pierre* repentant, un *Saint-Jérôme*, un *Évangéliste* tirant du calice le serpent, symbole de vie, Guerchin a une *Madeleine* qui peut le disputer à celle de Titien par la vigueur de l'exécution, et qui la surpasse assurément par la beauté de l'expression comme par celle des traits du visage. Elle mérite, dans l'œuvre de Guerchin, la même célébrité que la *Sibylle persique*. Quant à Guide, il soutient sa place à côté de ses deux illustres rivaux, en présentant au concours une *Atalante* vaincue par Hippomène, un *Saint-Jean l'Évangéliste*, un *Enfant Jésus dormant*, les *Saisons*, et son allégorie de la *Modestie* et la *Vanité*. Celle-ci est une charmante composition, spirituelle dans l'ordonnance, fine et brillante dans la touche, mais qui a le malheur de rappeler, par le sujet, celle de la galerie Sciarra, et, malgré son mérite, elle en reste éloignée de toute la distance qni sépare Guide de Léonard.

Un autre élève des Carraches, mais qui n'a pas un seul ouvrage dans le musée de Bologne, Lanfranc, semble, comme son compatriote le Parmésan Schidone, avoir choisi Naples pour y déposer la meilleure partie de son œuvre. On compte, aux *Studi*, six grandes compositions de Lanfranc. Sauf une *Herminie couverte des armes de Clorinde*, sujet emprunté au Tasse, ce sont toutes des compositions sacrées, la *Cène de Jésus dans le désert*, l'*Ame de sainte Marie l'Egyptienne transportée au ciel par des anges*, etc. La principale est sans contredit celle qui représente la *Vierge* entourée de plusieurs saints, *délivrant une âme du purgatoire*. Cette espèce d'autre allégorie chrétienne, faite dans un grand style et d'une exécution très soignée, passe pour le meilleur ouvrage de son auteur, qui s'est, je crois, plus illustré par ses fresques de coupoles que par ses tableaux.

Bien que né en Lombardie, il me semble que, par ses études et sa manière, Michel-Ange Caravage est un vrai Bolonais. Je le range donc dans cette école. Naples a de lui une

Judith, qu'on peut mettre au nombre de ses ouvrages les plus vigoureux, les plus énergiques. Malheureusement, il est difficile de reconnaître dans cette forcenée, qui coupe le cou d'Holopherne comme un boucher saigne un mouton, la timide et vertueuse veuve de l'Ecriture qui se résout, sur l'ordre du Seigneur, à commettre deux crimes pour sauver son peuple. C'est un défaut commun chez Caravage, et que partagent d'ailleurs bien d'autres peintres, même de notre temps, que cette contradiction entre le titre d'un tableau et la manière dont il est rendu. Il vaudrait mieux lui ôter son nom, et ne laisser que l'action qu'il représente ; la *Judith* de Caravage serait une courtisane qui assassine son amant pour le dépouiller. Réduite à cet ignoble sujet, elle deviendrait irréprochable (1)

Pour terminer la liste des Bolonais représentés au musée de Naples, il me reste à citer quelques ouvrages d'Albane (*Rébecca et la Servante*, *Sainte Rose transportée au ciel*), de Bagnacavallo (une *Sainte Famille* avec sainte Catherine), de Leonello Spada (le *Meurtre d'Abel*), deux *Anges* portant des livres de musique, de Francesco Mola, l'heureux imitateur de Guide et de Guerchin dans ses petits tableaux de chevalet, etc. Il me reste à citer surtout les ouvrages de trois femmes qui, dans cette école, ont cultivé avec succès la haute peinture : une *Samaritaine* de Lavinia Fontana, répétition variée de celle que nous avons vue au musée de Bologne; une *Judith* d'Artemisia Gentileschi, plus conforme au texte saint que la *Judith* de Caravage, mais aussi d'une moins mâle exécution ; enfin un tableau d'Élisabetta Sirani,

(1) M. Valery a commis une erreur en attribuant à Michel-Ange Caravage *Jésus appelant saint Matthieu, Madeleine, les Apôtres au tombeau de Marie*, etc. Ces tableaux sont de Polydore de Caravage, qui appartient à l'école romaine.

qui semble avoir voulu, pour venger son sexe, paraphraser le mot du lion de la fable :

Si nos confrères savaient peindre ;

elle y a représenté une femme qui jette un homme dans un puits.

Passons maintenant aux écoles étrangères :

Si Naples possède dans sa collection plusieurs de ces peintures à demi bysantines qui ont précédé les écoles purement italiennes, elle a aussi plusieurs de ces antiques peintures allemandes et flamandes qui ont marqué, dans le Nord, la renaissance de l'art. La liste en est fort longue, et l'on y trouve, entre autres, les portraits de Charles d'Anjou et du roi Robert ; mais, par une discrétion très louable, dans la difficulté de reconnaître sûrement leurs auteurs, on s'est borné à les classer sous la rubrique générale de l'École. Pour rencontrer des noms propres, il faut arriver jusqu'à Holbein, qui a un beau portrait de jeune homme, et Lucas de Leyde (Luca d'Olanda), que représentent dignement un *Christ en croix*, une *Adoration des Mages* et une *Adoration des Bergers.* Après ces vieux maîtres, il faut citer le buste d'un *Religieux d'Alcantara*, par Rubens, vrai tour de force de coloriste, où il a mis blanc sur blanc, comme, dans son portrait d'*Innocent X*, Velazquez a mis rouge sur rouge ; puis un *Vieux Berger*, par Rembrandt, et un portrait d'homme inconnu, par Van-Dyck ; puis un assez grand nombre de petits tableaux hollandais, où l'on trouve les Breughel, Mirvelt, le maréchal d'Anvers, et surtout Paul Brill, qui est très répandu en Italie.

L'école française n'a que d'assez pauvres imitations de Poussin, un Valentin, un Sébastien Bourdon, tout cela sans importance. Elle serait bien misérable, au musée des *Studi*, si deux paysages de Claude le Lorrain n'y relevaient son honneur. Le plus petit est une de ces marines, si familières à

Claude, où un horizon d'eau, éclairé par les rayons du soleil levant ou couchant, s'étend et s'allonge entre deux temples qui semblent l'encadrer ; l'autre, atteignant les plus grandes dimensions qu'il ait données à ses ouvrages, et que les diverses figures qui l'animent, peintes sans doute par Lauri, ont fait nommer la *Nymphe Égérie*, mérite une place au premier rang de ses ravissantes et sublimes compositions, à côté du *Moulin*, du *Passage du gué*, de *Sainte-Ursule*, de la *Reine de Saba*. Les Anglais, qui ont eu le bon goût ainsi que les moyens d'accaparer presque toute l'œuvre de Claude, doivent envier à Naples sa délicieuse *Nymphe Egérie*.

Quant aux Espagnols, ils sont mieux représentés aux *Studi* que dans aucun autre musée d'Italie, grâce à cette circonstance que Ribera, venu à Naples encore fort jeune, vécut et mourut dans cette ville, d'où sont sortis presque tous ses nombreux ouvrages pour se répandre en Espagne d'abord, puis dans le reste de l'Europe. Le musée *degli Studi* en a conservé quatre : un *Saint-Bruno* agenouillé devant l'enfant Jésus qui le bénit ; un *Saint-Sébastien* attaché à l'arbre, très belle figure d'adolescent ; un *Saint-Jérôme* dans sa grotte, entendant l'ange sonner de la trompette, et enfin le grand tableau de *Silène*, ou le père nourricier de Bacchus est représenté couché à terre, recevant à boire des satyres qui l'entourent. Dans ces deux derniers ouvrages, placés avec justice à la salle des *Capi d'opera*, se montre tout entier, avec ses qualités éminentes et ses défauts, qui ne sont que des qualités poussées à l'excès, ce grand peintre, si haut placé parmi ceux que les Espagnols nomment *naturalistes*, par opposition d'*idéalistes*, parce qu'ils cherchent moins le beau que le vrai, et qu'ils expriment leur pensée par la reproduction matérielle de tous les objets qu'elle embrasse. Qu'on me permette de citer ici un court fragment des *Biographies* des peintres espagnols, où j'essayais de caractériser sa manière.

« ... Si Velazquez prend la nature avec plus de franchise et de naïveté, ou plutôt s'il l'accepte telle qu'elle est, en revanche, Ribera, qui l'accommode à ses goûts, à ses caprices, en tire des effets plus forts et plus saisissants. On pourra lui reprocher d'exagérer à dessein les oppositions de la lumière et de l'ombre, pour produire quelques merveilleux résultats de clair-obscur; de choisir des têtes de vieillards, chauves et barbues, des mains ridées et calleuses, des corps décrépits et contournés, pour mieux montrer sa science de l'anatomie musculaire, de chercher d'ordinaire dans le choix de ses sujets, dans les traits et les attitudes de ses personnages, dans tous les détails des scènes qu'il représente, ce qu'il y a de plus terrible, de plus sauvage, de plus hideux même et de plus repoussant, pour porter l'émotion du spectateur jusqu'à l'horreur et l'effroi. Mais il faudra bien cependant convenir que cette lumière et ces ombres, que ces têtes, ces mains et ces corps, que ces sujets enfin avec tous leurs détails, sont possibles, sont vraisemblables, ce qui suffit dans les arts pour être vrais; il faudra convenir ensuite qu'au point de vue adopté par l'artiste, ils sont rendus avec une fidélité merveilleuse, avec une incomparable énergie de pinceau, et que nul peintre, de nulle École, n'a porté plus loin, dans l'exécution matérielle de ses œuvres, la force, l'audace, la grandeur, l'éclat et la solidité... »

Le *Silène* et le *Saint-Jérôme* ne sont pas dans la manière de Corrége, que Ribera s'est avisé d'imiter quelquefois après son voyage à Parme, manière où il montre toujours, à mon avis, quelque embarras, quelque gaucherie; ils sont dans celle de Caravage, où Ribera retrouve toute sa force, où, loin de la combattre et de la réprimer, il s'abandonne pleinement à sa fougueuse nature d'homme et d'artiste. On lit, au bas du *Silène*, l'inscription suivante : *Josephus a Ribera, Hispanus Valentinus et coacademicus romanus, faciebat Parthenope*, 1626. Elle est tracée sur un écriteau que sem-

ble mordre et déchirer un serpent. Franchement, je ne sais trop comment Ribera pouvait se plaindre de l'envie, et se présenter en victime, lui qui était dès lors riche, puissant, renommé, le plus somptueux des artistes, l'égal des grands et des princes, lui qui, par une jalousie poussée jusqu'à la férocité et digne d'une éternelle flétrissure, avait formé la plus terrible faction de peintres (*fazione di pittori*), qui s'entourait de spadassins comme les Correnzio, les Caracciolo, et chassait de Naples, avec le poignard et le poison, tous les artistes étrangers qui tâchaient de s'y établir. Mais, laissant de côté l'injuste et ridicule emblème du serpent, l'on peut s'étonner du moins qu'ayant cette inscription sous les yeux, les Napolitains s'obstinent à faire de Ribera un compatriote, le disant né à Gallipoli, et l'appelant *il cavaliere* Giuseppe Ribera. On sait cependant, avec certitude, que Josef de Ribera est né le 21 janvier 1588 à Xativa, près de Valence; que son père, Luis de Ribera, et sa mère, Margarita Gil, l'envoyèrent de bonne heure dans cette capitale de la province pour qu'il y étudiât les humanités; mais qu'un penchant irrésistible pour les beaux-arts lui fit préférer aux classes universitaires l'atelier de Francisco Ribalta; qu'alors s'éveilla chez lui la passion d'aller étudier l'art à sa source: qu'il ne rêva plus que Rome et ses merveilles, et qu'abandonnant famille, amis, patrie, il arriva dans cette capitale du monde artiste, où, sans appui, sans ressources, faisant de la rue son atelier et d'une borne son chevalet, copiant les statues, les fresques, les passants, il vivait des charités de ses camarades qui l'appelaient, faute d'un autre nom, le petit Espagnol (*lo Spagnoletto*). Ce fut dans cet état que le rencontra ce cardinal qui, par pitié l'emmena chez lui, et de l'antichambre duquel Ribera passa dans l'atelier de Michel-Ange Caravage.

Qu'on excuse cette courte digression qui doit éclaircir un point d'histoire et rendre à sa vraie patrie un artiste éminent

que Naples lui dispute, et non sans raison, si c'est sans justice, car il serait assurément le plus grand de ses peintres. Je reviens aux Espagnols incontestés. Le musée *degli Studi* possède un *Saint-François d'Assise*, de Murillo. Je n'ai pas conservé de ce tableau un souvenir bien net; mais c'est, je crois, parmi le petit nombre de ceux que renferme l'Italie, le moins imparfait des ouvrages de ce peintre dont la renommée va chaque jour grandissant, avec la connaissance plus complète de ses œuvres d'élite, et que l'on reconnaît digne aujourd'hui de partager, avec le surnom de divin, la première place sur le trône de l'art. Velazquez aussi est représenté à Naples par le portrait d'un cardinal. A cette indication, le catalogue du censeur royal Marcello Perrino ajoute *suo capo d'opera*, et M. Valery transcrit simplement et brièvement les mêmes mots, *son chef-d'œuvre.* Qu'est-ce que cela veut dire? S'agit-il de son chef-d'œuvre au musée *degli Studi?* Alors, rien de plus vrai, car Velazquez n'y a pas d'autre ouvrage, et le seul est nécessairement le meilleur. S'agit-il de la collection de toutes ses œuvres, comme ce mot s'entend et s'applique d'habitude? Alors c'est un non-sens, une sorte de mauvaise plaisanterie, puisqu'on détruit ainsi d'un trait de plume, non-seulement tous les excellents portraits qui abondent dans le musée et le palais de Madrid, bien supérieurs pour la plupart à celui-là, mais encore toutes les grandes compositions que peignit Velazquez pour son royal ami Philippe IV, les *Fileuses*, les *Buveurs*, les *Forges de Vulcain*, la *Prise de Breda* (*el cuadro de las lanzas*), et ce merveilleux tableau d'intérieur que Luca Giordano appela *Théologie de la peinture.* Il faut dire simplement que ce portrait de cardinal est bien de Velazquez et qu'il est digne de lui. L'éloge encore sera suffisant.

En fait de collections d'art, Naples n'a guère que son riche Musée; on n'y trouve précisément ni les églises ni les

galeries particulières de Rome. Cependant plusieurs beaux morceaux disséminés çà et là méritent qu'on les recherche et que je les indique. Dans la cathédrale consacrée à saint Janvier, dont la riche chapelle *del Tesoro* conserve le sang miraculeux, on trouvera un grand tableau de Dominiquin représentant des *Guérisons opérées par l'huile de la lampe du saint patron*, ainsi qu'une *Possédée guérie par saint Janvier*, de Stanzioni, qu'on appelle le Guide napolitain, et qui n'a, malgré ce nom, nul ouvrage au Musée; enfin, sous la coupole du *Tesoro*, peinte par Lanfranc, un *Saint-Janvier sortant du four*, où Ribera a déployé toute la richesse et toute la variété d'effets de sa vigoureuse manière. Saint-Philippe-de-Neri a trois tableaux de Guide, une *Fuite en Égypte*, un *Saint-François*, un *Saint-Jean rencontrant le Christ.* Luca Giordano a peint, dans la même église, une grande fresque de *Jésus chassant les vendeurs du Temple*, et son élève Solimène y a représenté, sous la coupole, l'*Apothéose de saint Philippe.* Luca Giordano a peint encore un *Christ triomphant* dans l'église *della Pieta de' Turchini*, un *Père Éternel* dans l'église *del Carmine*, les fresques de la coupole de Sainte-Brigitte, où l'on voit son tombeau, et un *Saint-Thomas-d'Aquin* dans celle des chapelles de Saint-Dominique-Majeur que l'on a consacrée au célèbre auteur de la *Somme*, né, comme on sait, et mort à Naples. Cette même église de Saint-Dominique-Majeur possède une précieuse *Descente de croix*, du Zingaro, trois tableaux, entre autres une *Résurrection*, de ses élèves Pietro et Ippolito Donzelli, une *Circoncision* de Marco de Sienne, une *Annonciation* d'André de Salerne, un *Portement de croix* de Giovanni Corso, ouvrages également renommés. L'on trouvera encore quelques intéressantes peintures de Giotto dans la petite église de l'*Incoronata*, et, dans Sainte-Claire, un débris des fresques dont il avait orné cette élégante église; — puis, dans Saint-Pierre-*a-Majella*, un beau plafond du

Calabrais ; — à Santa-Maria-la-Nuova, le magnifique *Couronnement de la Vierge* du Napolitain Santa-Fede, la *Vie de saint Jacques*, série de fresques par Stanzioni, deux enfants que Luca Giordano peignit à huit ans ; — dans la chapelle de la banque des Deux-Siciles, une *Assomption* de Borghèse, autre Napolitain ; — à San-Severino et à Sainte-Restitute, un *Baptême du Christ* et une *Assomption* par le Pérugin.

Mais si l'on veut trouver réunis plusieurs beaux ouvrages et voir un chef-d'œuvre véritable, complet, digne de ce nom trop prodigué, il faut, bravant l'ardeur du soleil et la fatigue d'une forte montée, grimper jusqu'au couvent des chartreux nommé San-Martino, au pied du fort Saint-Elme. C'est dans ce couvent pittoresque, riche alors, aujourd'hui abandonné et devenu une sorte d'hôpital, que Ribera a peint sa grande composition de la *Communion des apôtres*, douze *Prophètes* sur les lunettes des diverses chapelles, les têtes d'*Elie* et de *Moïse*, enfin la *Descente de croix*, qu'on proclame unanimement la reine de ses œuvres. On trouve, en effet, dans cette vaste et magnifique toile, avec toutes les qualités que nous analysions tout à l'heure, une force d'expression douloureuse et tendre, une puissance de sentiment et de pathétique qui ne lui sont pas familières ; de sorte que ce tableau semble réunir la sainte et naïve ferveur de Fra-Angelico à la verve bouillante de Caravage.

Pourquoi faut-il qu'à côté d'une belle œuvre se montre une mauvaise action ? C'est, hélas ! l'histoire de Ribera. Dans ce même couvent des chartreux, en face de sa *Descente de croix*, s'en trouvait une autre de Stanzioni. Elle ne pouvait, par la comparaison, que grandir encore celle de Ribera ; mais toujours jaloux et vindicatif, l'Espagnol persuada aux moines qu'il fallait nettoyer ce tableau ; et, mêlant à l'eau ou au vernis des substances corrosives, il altéra toutes les parties délicates du tableau de Stanzioni, qui refusa de le corriger pour laisser un souvenir impérissable de

la perfidie de son rival. C'est encore dans cette chapelle de San-Martino que Lanfranc a peint, sous la coupole, une *Ascension* d'un imposant effet, et, entre les fenêtres du dôme, les *Douze Apôtres*, dont il a su heureusement varier les attitudes et les expressions.

Ces diverses églises que je viens de nommer, et plus encore celle de Monte-Oliveto, renferment aussi plusieurs morceaux de sculpture dus aux deux Masuccio, à Donatello, à Rossellini, à Santa-Croce et surtout à Giovanni di Nola, qui a laissé à Naples presque toutes ses œuvres. Parmi ces morceaux de sculpture, qui servent pour la plupart à la décoration de diverses sépultures, telles que les tombeaux des princes de la maison d'Anjou, de la reine Jeanne, de saint Thomas d'Aquin, du poète Sannazar, etc., plusieurs sont dignes d'être visités, mais aucun ne me semble mériter une mention spéciale et détaillée comme l'*Ecorché* de Milan, le *Pensieroso* de Florence ou le *Moïse* de Rome. Il y a pourtant à Naples des sculptures qu'on ne manque pas d'indiquer aux voyageurs, et que n'oublient jamais les *ciceroni*, celles de la chapelle San-Severo, qui s'appelait naguère *Santa-Maria-della-pieta-de'-Sangri*, et qui a changé de nom en changeant de maître. On y voit un *Christ* couché sous une nappe qui laisse deviner son nez, ses épaules et ses genoux, puis une statue de femme qu'on appelle la *Pudeur*, parce qu'une espèce de chemise mouillée est collée sur tout ses membres; enfin la personification allégorique d'une âme qui se dégage du vice, c'est-à-dire une sorte de poisson humain qui cherche à briser les mailles d'un filet de marbre, où le diable sans doute l'avait enveloppé. Il peut y y avoir dans l'exécution de ces tours de force une certaine dextérité de ciseau, comme il y a dans Vanloo et Boucher une certaine habileté de touche. Mais de telles œuvres appartiennent si évidemment à une école bien inférieure même à celle de Bernin, elles mènent à une si complète décadence

de l'art, que, si l'on en fait mention, c'est pour conseiller de les fuir, c'est pour que nul homme de goût n'autorise par ses éloges, ou seulement par sa présence, la reproduction de semblables monstruosités. Il n'y a plus là que l'exécution sans le style et le goût, la main sans l'âme et l'esprit.

Quant aux galeries particulières, je ne crois pas que Naples puisse, avec quelque orgueil, en citer d'autres que celles du *cavaliere* Lancellotti et de M. Santangelo, aujourd'hui ministre de l'intérieur (1). La première, que je n'ai point visitée, et que je n'affirmerais pas exister encore en son entier, renferme une marine de Salvator Rosa, un paysage de Claude, une bacchanale de Caravage, le portrait de Sannazar par Raphaël, et une célèbre *Flore* par Léonard de Vinci. M. Santangelo, d'abord simple avocat, s'est occupé plusieurs années à grossir le petit musée de famille commencé par son père. C'est au goût éclairé qu'il montrait pour les arts que M. Santangelo a dû sa fortune politique; on l'a trouvé bon pour administrer les affaires intérieures de son pays, parce qu'il avait su se créer une riche et curieuse collection d'antiques, de médailles et de peintures. Ce n'était pas trop mal raisonner dans une nation sans parlement et sans presse, où les hommes ont peu d'occasions de se produire, et M. Santangelo, en faisant jeter un pont suspendu sur le Garigliano, en faisant construire un chemin de fer qui va déjà au delà de Portici et qui sera poussé jusqu'à Sorrento, en laissant pénétrer enfin un peu de civilisation dans son pays, a prouvé qu'on n'avait pas eu tort.

Son Musée est bien digne, d'ailleurs, de la réputation qu'il lui a faite. Il renferme une nombreuse et magnifique collection de vases dits étrusques, presque tous de Nola, plusieurs objets d'antiquité précieux aussi comme objets d'art, et jusqu'à soixante-cinq mille médailles ou monnaies, dont la plu-

(1) En 1840.

part sont importantes et quelques-unes fort rares. Quant à sa petite galerie de tableaux, qui est plutôt le cabinet d'un amateur, elle est loin d'avoir la même importance. Je ne me rappelle clairement qu'un excellent Van-Dyck, un curieux Rubens, et enfin la perle de ce cabinet, un petit *schizzo* (esquisse) du *Jugement dernier*, le premier qu'ait fait Michel-Ange, et le seul probablement. C'est un petit carton, sur deux feuilles de papier, peint en grisailles. Le travail en est admirable, surtout dans la feuille supérieure, et présente de notables changements avec la fresque de la chapelle Sixtine, où le cadre est agrandi et les détails plus nombreux. C'est en peignant la fresque elle-même que Michel-Ange aura changé sa première pensée, car il ne faisait pas de grands cartons comme les autres peintres de son époque; il disait que porter sur la muraille des dessins tout préparés, c'eût été traduire. On est admis facilement dans le musée de M. Santangelo, et je me rappelai involontairement, lorsque je le visitai, la bibliothèque du palais Merwân, à Cordoue, dont le khalyfe Al-Hakem II avait fait gardien son propre frère, car, depuis que M. Francesco Santangelo est occupé des affaires de l'État, c'est son frère qui a pris le gouvernement du musée de famille, et qui en fait les honneurs avec beaucoup d'affabilité.

VENISE.

VII.

ÉGLISES, PALAIS, GALERIES.

§ 1er.

Devant les monuments de la Rome antique et moderne, j'ai déjà exprimé le regret de n'avoir ni l'intention, ni le droit de réunir dans cette Revue les trois arts du dessin, de joindre les ouvrages de l'architecture à ceux de la peinture et de la statuaire. C'est le même sentiment que j'éprouve au souvenir de Venise, car on peut dire de cette ville célèbre, étonnante, unique, qu'elle est un musée d'architecture. Les Espagnols appellent Cadix le *Vaisseau de pierre*, parce que, bâtie en pleine mer sur un îlot de sable, cette cité, merveilleuse aussi, posée aussi sur les eaux comme un nid d'alcyon, entend sans cesse les flots de l'Océan battre ses fortes murailles. Venise, que composent une foule de petits îlots juxtaposés, et dont les rues sont de petits bras de mer qui serpentent au milieu des habitations, Venise doit être appelée la *Flotte de pierre*.

Ces rues, ces canaux sont comme les galeries du musée d'architecture dont je parlais tout-à-l'heure, et les façades des palais en sont comme les tableaux, dont le spectateur,

nonchalamment porté dans sa gondole, parcourt l'une et l'autre file. Là, se déroulent des merveilles nombreuses et tout orientales. On croirait que les mêmes mains qui ont élevé la Sainte-Sophie de Constantinople et la *Mezquita* de Cordoue sont venues élever à Venise le Saint-Marc, le palais ducal, et toutes les demeures fastueuses de sa puissante oligarchie. Hélas! un même sort semble achever leur ressemblance. Les Turcs occupent, à Stamboul, le temple des Bysantins; les chrétiens, à Cordoue, celui des Arabes; à Venise aussi l'étranger règne, et la bannière des hommes du Nord flotte sur ce palais où le vieux Dandolo rapportait les clés de Constantinople asservie, sur les trois Antennes qui représentaient les domaines conquis de Candie, Chypre et la Morée, sur cet arsenal d'où sortaient, avec le Bucentaure, les flottes qui faisaient le commerce du monde. Morte à la vie politique, à la vie morale, Venise se laisse tomber en ruines. Préfecture autrichienne, elle peut bien, et longtemps encore, avoir des maisons; mais de ses palais, qu'en peut-elle faire? où sont ses Orseoli, ses Foscari, ses Morosini, ses Mocenigo? et, s'ils revenaient à la vie, pour qui le vieux Calendario, Sansovino, Palladio, Longhena, San-Micheli, feraient-ils tailler le marbre en colonnes, en corniches, et dresser d'élégantes galeries entre l'eau et le ciel? Que ceux-là se hâtent, qui veulent voir encore debout les débris de l'antique Venise. Aux pieds de bois de ses palais de marbre, le flot bat sans cesse, et par son travail continuel, auquel ne s'oppose plus le travail de l'homme, la mer, à son tour victorieuse, aura bientôt repris l'empire que l'homme avait conquis sur elle (1).

En attendant qu'une chute fatale ait fait disparaître tant

(1) Il est facile de reconnaître que cette page était écrite avant l'affranchissement momentané de Venise, en 1848, et le long siége qu'elle soutint héroïquement contre les Autrichiens sous Manin et Pépé.

d'admirables édifices, promenons-nous dans leurs enceintes silencieuses, et recherchons religieusement toutes les belles œuvres d'art qu'ils couvrent encore de leurs toits inhabités. Nous parcourrons successivement les églises, les palais, et enfin l'Académie des Beaux-Arts, où l'on a formé récemment un Musée des dépouilles de plusieurs anciens monuments abandonnés désormais.

Le premier soin d'un voyageur qui aborde à Venise, c'est de se faire débarquer à la *Piazzetta*, sur le quai des Esclavons. Il passe entre les deux hautes colonnes de granit oriental qui furent apportées de l'archipel grec en 1125; il salue d'un regard, à droite le palais des Doges, à gauche la Zecca (hôtel des monnaies), et, le dos appuyé contre la base du Campanile, qui lui fournira, à cent mètres de hauteur, le plus curieux observatoire, il s'arrête étonné devant la façade de Saint-Marc. Cette façade bizarre, où sont accouplés des styles de toutes sortes, parmi lesquels dominent pourtant le bysantin et l'arabe pur, porte les quatre fameux chevaux antiques, que les Vénitiens enlevèrent à l'hippodrôme de Constantinople, en 1205, et qui, enlevés une seconde fois par le général Bonaparte, en 1797, passèrent dix-huit ans à Paris, où leur fut élevé, pour piédestal, le petit Arc-de-Triomphe de la place du Carrousel. On ne savait précisément, ni l'origine de ces chevaux, car les uns veulent qu'ils soient grecs de l'île de Chio, les autres, romains du temps de Néron, ni de quel métal ils étaient formés, car on a reconnu, à Paris, que ce n'était pas l'airain de Corinthe, mais le cuivre pur. En tous cas, et autant qu'on en peut juger de la place, d'où il est difficile de les voir, ce quadrige antique me semble plutôt un précieux trophée de conquête qu'un précieux monument de l'art.

Les Vénitiens, dans leur vieux Saint-Marc, imitèrent la construction du dôme de Sainte-Sophie à Constantinople, c'est-à-dire qu'ils y introduisirent l'emploi des pendentifs

qui soutiennent la voûte du milieu. Ce fut le premier usage de cette forme en Italie, qu'imitèrent ensuite, dans de plus vastes proportions, Brunelleschi à Florence et Michel-Ange à Rome. Semblable au dehors, à une mosquée turque, par ses petits dômes arrondis et couverts de plomb, par ses aiguilles en minarets, par sa façade courte et pointue, l'église Saint-Marc, au dedans, ressemble aussi bien plus à un temple musulman qu'à un temple chrétien. Elle est petite, basse, obscure, et ses nefs étroites, au lieu de se terminer en ogives légères et élancées, sont écrasées sous de lourdes voûtes. Mais ces voûtes, revêtues d'or, sont portées par cinq cent six colonnes des plus précieuses matières, marbre blanc ou noir, marbre veiné, albâtre, bronze, serpentine, vert antique, et le pavé qu'on foule est de jaspe et de porphyre. Les arabesques, les ciselures, les bas-reliefs, les statues, sont d'ailleurs répandus avec profusion dans le temple, où se confondent, par un amalgame bizarre, les ouvrages de l'antiquité, de l'art bysantin, de la Renaissance ; enfin toutes les parties des voûtes et des murailles où ne brillent pas l'or et les pierres précieuses, sont occupées par de riches mosaïques des deux époques les plus intéressantes, celle du début et celle de la perfection. Cette profusion désordonnée, ces richesses de toutes sortes amassées comme dans un trésor commun, presque sans choix et sans goût, ces parties hétérogènes d'un tout qu'on ne saurait nommer un ensemble, mais qui a pourtant ses beautés, sa grandeur, et qui réalise les songes féeriques des conteurs orientaux, tout cela fait de Saint-Marc un monument aussi étrange, aussi singulier, aussi unique parmi les monuments, que Venise l'est elle-même parmi les autres villes du monde.

Lorsque après les premiers regards de surprise et d'éblouissement, l'on entre dans le détail des objets, voici, je crois, ceux qui appartiennent plus spécialement à l'art, et qui méritent une plus sérieuse attention. Parmi les orne-

ments de toutes sortes, en y comprenant les bas-reliefs : le candélabre, dit *de Saint-Marc*, — toute la chapelle où se trouve le mausolée du cardinal Giam-Battista Zeno, — un autel antique, orné de sculptures grecques, qui soutient le bénitier, fait en porphyre dans le quinzième siècle, — et surtout la magnifique porte en bronze de la sacristie, derrière l'autel, ouvrage étonnant, auquel travailla, pendant trente années, dit-on, le célèbre architecte-sculpteur Sansovino (1). Dans les ciselures de cette porte, que l'on peut comparer sous plusieurs rapports aux portes du Baptistère de Florence, par Ghiberti, Sansovino a placé son buste en relief entre ceux de ses amis Titien et l'Arétin. Les statues sont en marbre et en bronze. Il faut distinguer, parmi les premières, la *Madonna de' Mascoli*, dans la chapelle de ce nom, puis la *Vierge*, le *Saint Marc* et les *douze apôtres*, rangés sur l'architrave qui sépare le chœur du reste de l'église. Ces quatorze statues furent exécutées, vers la fin du quatorzième siècle, par Pietro Paolo dalle Masegne et par les frères Jacobello, Vénitiens, mais sortis de l'école qu'avait fondée Nicolas de Pise. Il faut distinguer, parmi les statues de bronze, les *Quatre Evangélistes*, de Sansovino, qui sont dans le chœur, le *Saint Jean-Baptiste*, de Francesco Segala, qu'on a placé sur le Baptistère, et, dans la chapelle Zeno, le *Saint Jacques* et la *Vierge*, appelée *della Scarpa*, parce qu'elle porte des souliers. Ces deux dernières sont l'ouvrage de

(1) Né à Florence, en 1479, Jacopo Tatti fut surnommé Sansovino, parce qu'il était élève du sculpteur Andrea Contucci da Monte-Sansovino. Appelé à Rome, sous Jules II, il quitta cette ville après le siége de 1527, et alla se fixer à Venise, retenu par le doge Andrea Gritti. Il y mourut en 1570, laissant dans sa patrie adoptive une foule de grandes œuvres comme statuaire et architecte. Il a formé de nombreux élèves dans les deux arts, entre autres l'Ammanato.

Pietro et Antonio Lombardo et de Leopardo, trois artistes qui s'étaient partagé le travail de la décoration de cette chapelle.

Quant aux mosaïques, elles sont de deux espèces, comme de deux époques. Les plus anciennes remontent à la fondation même de la basilique, et à la première introduction de cet art en Italie par les Bysantins, qui avaient bien envoyé déjà dans l'Occident quelques-uns de leurs ouvrages, mais qui n'étaient point encore venus travailler eux-mêmes aux édifices catholiques, schismatiques pour eux. Saint-Marc fut fondé à la fin du dixième siècle, par le doge Pietro Orseolo. Dès le siècle suivant, les mosaïstes grecs y commençaient leurs travaux, qui furent continués encore pendant le douzième siècle, alors que d'autres mosaïstes grecs travaillaient aux églises de Monreale, de l'Ammiraglio, de Cefalu, élevées en Sicile par les princes normands. De cette époque primitive date la *Pala d'oro* (la Pelle d'or), qui forme une espèce d'abside au-dessus du maître-autel, et qui, toute composée de plaques d'or et d'argent sur émail, offre un bel exemple de l'art *riche* des Grecs du Bas-Empire. C'est encore à la même époque qu'appatiennent le *Baptême du Christ*, *Jésus aux Oliviers*, et toutes ces vieilles mosaïques si reconnaissables par les types et les caractères bysantins, dont j'ai plus longuement parlé en traitant des origines de la peinture.

Les mosaïques que l'on peut, par opposition, appeler modernes, furent commencées dans les dernières années du quinzième siècle. Elles sont dues principalement aux deux frères Zuccati, Francesco et Valerio, fils du peintre Sebastiano Zuccati, de Trévise, qui donna à Titien enfant les premières leçons de dessin. Ils furent aidés dans ces travaux longs et considérables par Arminio Zuccati, fils de Valerio, par le Bolonais Bozza, et par les frères Bianchini, qui devinrent ensuite leurs ennemis acharnés. Les Zuccati exécu-

taient ces mosaïques à la façon des fresques, c'est-à-dire sur des *cartons* que dessinaient les meilleurs artistes du temps. Titien, Tintoret, n'ont pas dédaigné de leur en fournir. Parmi leurs ouvrages, qui ornent principalement le vestibule de l'église, et qui comprennent une foule de sujets sacrés, on remarque deux archanges sous les figures desquels les deux frères Zuccati se sont, à ce qu'on assure, mutuellement représentés. On peut dire de ces ouvrages qu'ils marquent le point le plus élevé de l'art du mosaïste, car, pour en trouver de supérieurs, il faudrait recourir aux mosaïques de Saint-Pierre, à Rome, qui ne sont plus que des copies de tableaux, exécutées à peu près comme les tapisseries des Gobelins.

Je crois qu'après la basliique de Saint-Marc, il n'y a pas de plus riche église, au moins en objets d'arts, parmi toutes celles dont Venise abonde, que l'autre basilique, appelée *San-Giovanni-San-Paolo*, des noms réunis de ses deux patrons. Sur la petite place latérale est la satue équestre du fameux chef de *condottieri* Bartolommeo Colleoni, de Bergame. Modelée par le florentin Andrea Verocchio, — qui fut peintre, sculpteur, graveur, orfèvre et musicien, et qui mit le premier en usage l'art de mouler en plâtre les mains et les bras, et le visage des morts, — elle fut coulée en bronze par Alessandro Leopardo, auteur aussi de l'élégant piédestal corinthien qui la supporte. Voici l'éloge que fait Cicognara de cette célèbre statue équestre : « Le cheval semble vouloir descendre de son piédestal. Ses mouvements sont pleins d'énergie, sans être exagérés (1). Le cavalier est majestueux, et, bien que vêtu d'une armure de fer, il ne saurait être assis avec plus d'aisance et de souplesse. Nous ne croyons pas faire in-

(1) Si ce cheval semblait un peu gros, un peu massif, il faudrait se rappeler que Phidias ayant pris pour modèles de ses chevaux dans les frises du Parthénon les chevaux de Thessalie, ce type est demeuré classique, jusqu'à nos jours, dans la statuaire équestre.

jure au progrès en doutant que, depuis, on ait jamais produit quelque œuvre plus belle en ce genre. »

On trouve ensuite dans l'église une quantité de ces riches tombeaux, de ces mausolées splendides, qui prouvent que les races patriciennes luttaient de faste dans la mort comme dans la vie. Ceux de trois doges de la famille Mocenigo, ouvrage d'une autre famille, les Lombardo, — celui du doge Andrea Vendramini, élevé par l'école de Leopardo, — celui de l'orateur Alvisio Micheli, — celui enfin du vaillant et malheureux Marco-Antonio Bragadino, que les Turcs écorchèrent vif pour le punir d'avoir si longtemps défendu contre eux une bicoque de l'île de Chypre, sont les plus renommés. Quant aux tableaux, l'église San-Giovanni-San-Paolo est un musée véritable. On en compte au moins trente, dignes d'être vus et mentionnés. Ce sont, entre autres, un tableau en neuf compartiments de l'un des vieux peintres Luigi ou Bartolommeo Vivarini; — une *Vierge glorieuse*, de Bellini, malheureusement bien dégradée; — le *Christ au milieu des Apôtres*, de Rocco Marconi, artiste peu connu dont c'est peut-être le meilleur ouvrage; — une *Résurrection* et la *Vierge couronnée dans le Ciel*, de Jacopo Palma; — la *Manne*, de Lazzarini; — un *Saint-Domique calmant la tempête*, du Padovanino; — la *Sainte-Trinité* et trois ou quatre autres compositions de Leandro Bassano; — la *Madeleine chez le Pharisien*, de Bonifazio; — une charmante *Nativité*, de Paul Véronèse; — deux *Mises en croix*, de Tintoret, dont la plus grande est l'une de ses œuvres les plus célèbres; — deux *Vierges* du même maître, qui sont représentées, l'une distribuant des couronnes à saint Dominique et à sainte Catherine, l'autre recevant les hommages de quelques sénateurs mêlés parmi des saints; — enfin, un curieux tableau de son fils Domenico Robusti, qui représente la *Sainte-Ligue*, c'est-à dire l'alliance faite contre les Turcs par le pape Pie V, le roi d'Espagne Philippe II et le doge de Venise Alvisio

Mocenigo, ligue qui amena la célèbre et stérile victoire de Lépante.

Mais tous ces ouvrages sont effacés par l'un des grands chefs-d'œuvre de Titien, le *Meurtre de saint Pierre, martyr*. Ce sujet est la mort d'un moine dominicain, nommé Pierre de Vérone, qui fut assassiné dans un bois en revenant, avec un autre moine, de je ne sais quel concile. On le canonisa, et sa fin tragique prit place dans les légendes les plus accréditées. Nul genre d'honneur n'a manqué à ce tableau de Titien. D'abord, un décret spécial du sénat défendit, sous peine de mort, aux Dominicains, possesseurs de l'église San-Giovanni-San-Paolo, de le vendre jamais ; puis, Dominiquin en fit une répétition, que nous avons vue à la Pinacothèque de Bologne, et qui, malgré ses beautés éminentes, n'a pas atteint la hauteur de l'original ; enfin, il est venu à Paris, après la conquête de Venise par nos armées républicaines, et c'est là qu'une opération hardie et heureuse lui a rendu une nouvelle vie et tout l'éclat de la jeunesse, en le faisant passer d'un bois vermoulu sur une toile neuve et plus durable. Tant d'honneurs sont pleinement justifiés et mérités. La mystérieuse horreur du paysage, l'effroi du compagnon qui s'enfuit, la sainte résignation du martyr qui, tombé sous le couteau, voit s'ouvrir les cieux, l'arrangement naturel et bien entendu de la scène, son effet puissant et pathétique, relevé par cette incomparable vigueur de coloris que le nom de Titien porte avec soi, tout concourt à faire de ce tableau une œuvre grande, supérieure, et à justifier le mot de Vasari: « Jamais, dans toute sa vie, Titien n'a produit un morceau plus achevé et mieux entendu. » L'on aurait dû, pour lui donner sa place, le transporter à l'Académie des Beaux-Arts. Est-ce que le gouvernement de l'Autriche, qui a pu faire enterrer dans cette église, parmi les vieux héros vénitiens, un obscur gouverneur allemand, comme pour étendre sa conquête jusque sur les tombeaux, se croit soumis à l'ancien dé-

cret du sénat, et n'ose point faire enlever le tableau de Titien pour le réunir aux autres chefs-d'œuvre de l'École ?

Il serait trop long, et d'ailleurs hors du cercle étroit que je me suis tracé, de parcourir ainsi tous les temples de Venise, qui ne sont pas moins nombreux que ses palais. Ce peu de mots sur San-Giovanni-San-Paolo suffit pour donner une idée des décorations de toutes les autres églises. Je me bornerai donc à indiquer rapidement les meilleurs ouvrages de peinture que l'on peut y trouver.

Aux Jésuites : le *Martyre de saint Laurent*, autre grande et admirable toile de Titien, jugée digne également de figurer au Louvre ; une *Circoncision* et une *Assomption* de Tintoret, la *Prédication de saint François-Xavier* par Liberi, une *Vierge glorieuse* et l'*Invention de la vraie Croix* par Palma le vieux, etc.

A Santa-Maria dell' Orto, vaste et antique église qu'on laisse tomber en ruines depuis que la foudre en a renversé, il y a quinze à vingt ans, l'élégant clocher oriental : une *Madone* de Bellini, un *Saint-Jean-Baptiste* de Cima da Conegliano, quelques *Saints* de Palma, et enfin une véritable collection d'ouvrages de Tintoret, *Sainte-Agnès ressuscitant le fils du préfet Sempronius*, magnifique tableau qui avait accompagné ceux de Titien à Paris ; *Saint-Pierre devant la Croix*, la *Présentation de la Vierge*, reconnue pour un chef-d'œuvre, et qui est accrochée, sans cadre, contre un pan de muraille humide ; l'*Adoration du Veau d'or*, les *Prodiges précurseurs du Jugement dernier*, deux compositions de jeunesse, très vastes, pleines d'une vigueur peut-être exagérée, et d'une fougue qui passe quelquefois les limites de la raison.

A Santa-Maria-della-Salute : la *Descente du Saint-Esprit*, la *Mort d'Abel*, le *Sacrifice d'Abraham*, *David tuant Goliath*, *Saint-Marc entre quatre Saints*, les *quatre Évangélistes* et les *quatre Docteurs*, treize ouvrages de

Titien ; les *Noces de Cana*, sujet affectionné des Vénitiens, par Tintoret ; la *Naissance*, la *Présentation* et l'*Assomption de la Vierge*, par Luca Giordano, etc.

A San-Giorgio-Maggiore, dernier ouvrage de Palladio, qui mourut sans l'avoir achevé : six tableaux de Tintoret, la *Cène*, la *Manne*, la *Résurrection*, le *Martyre de saint Étienne*, un autre *Martyre*, le *Couronnement de la Vierge*.

A l'église *del Redentore*, autre ouvrage de Palladio, qu'on a si bien nommé le Raphaël de l'architecture, mais ouvrage achevé cette fois, et dans tous les sens du mot : deux autres Tintoret, l'*Ascension* et la *Flagellation*, un *Baptême du Christ* par Paul Véronèse, une *Descente de Croix* par Palma, trois *Madones* de Bellini.

A Santa-Maria-del-Carmine : une *Présentation de Jésus au Temple*, par Tintoret, d'un style doux et délicat ; *Saint-Libéral*, du Padovanino, *Saint-Nicolas*, de Lorenzo Lotto, une *Annonciation* et deux autres compositions de Palma, etc.

A l'église de' Tolentini : deux tableaux de Padovanino, sept de Palma, trois de son élève Peranda, une *Décollation* de Bonifazio, un *Saint-Antoine* et un *San-Lorenzo-Giustiniani* du Cappucino, une *Annonciation* de Luca Giordano, etc.

A San-Rocco, dans l'église : l'original du fameux *Christ traîné par un Bourreau*, de Titien, si admiré, dès le vivant du peintre, qu'on lui en a demandé quelques répétitions ; *Saint-Roch dans le Désert*, *Saint-Roch devant le Pape*, l'*Annonciation* et la *Probatique*, de Tintoret ; *Saint-Martin*, *Saint-Christophe* et une fresque de *Saint-Sébastien*, par le Pordenone, le *Père éternel parmi les Anges*, de Schiavone, etc.

A San-Rocco, dans les bâtiments de la Confrérie : une *Annonciation* de Titien, une autre vaste et magnifique

Mise en Croix de Tintoret, qui a peint aussi une *Visitation* et les plafonds de quelques salles.

A Santa-Maria de' Frari (où l'on suppose que fut enterré Titien, après le décret du Sénat qui exemptait son corps de la destruction commandée pour tous les gens morts de la peste) : un seul tableau de ce maître, représentant divers membres de la famille Pesaro, réunis à saint Pierre et à d'autres bienheureux pour adorer la Vierge ; une *Madone* de Bellini, une autre *Madone* et un *Saint-Marc* de Vivarini, etc.

A San-Zaccaria, la plus ancienne église subsistante de Venise, qu'on croit une fondation de l'empereur grec Léon : la *Circoncision* et une *Madone* entourée de quatre saints, de Bellini (ce dernier ouvrage, longtemps célèbre, et porté à Paris, est aujourd'hui horriblement dégradé) ; la *Naissance de saint Jean-Baptiste*, de Tintoret ; un *Saint-Zacharie*, une *Madone* et plusieurs autres compositions de Palma.

A San-Pietro : *Saint-Pierre et Saint-Paul*, de Véronèse ; le *Martyre de saint Jean*, du Padovanino ; les *Aumônes de San Lorenzo Giustiniani*, par Gregorio Lazzarini ; la *Vierge et les Ames du purgatoire*, par Lucas Giordano ; une belle mosaïque d'Arminio Zuccati, sur un dessin de Tintoret, etc.

A San-Francesco-della-Vigna (où se trouvait jadis la *Cène*, de Véronèse, donnée par Venise à Louis XIV, et qui est maintenant au Louvre) : une *Vierge adorant Jésus*, du moine Antoine de Négrepont, et datant de la première moitié du quinzième siècle ; une *Madone* de Bellini, deux *Madones*, l'une entre deux anges, l'autre entre deux saints, de Paul Véronèse ; la *Flagellation* et deux *Madones* de Palma, le *Père eternel et le Christ*, par Santa-Croce, etc.

A San-Sebastiano (où Véronèse, au retour de Rome, exposa ses premières œuvres, et où il fut enterré) : un plafond de ce maître représentant, en trois parties, l'*Histoire d'Es-*

ther, deux *Martyres de saint Sébastien* et le *Martyre de ses compagnons Marc et Marcellin*, encore par Véronèse; le *Châtiment des Serpents*, de Tintoret; un *Saint-Nicolas*, peint par Titien à quatre-vingt-six ans, etc.

A San-Marziale: *Tobie conduit par l'Ange*, l'un des premiers ouvrages où Titien, génie tardif, se révélait enfin; le *Saint Titulaire avec d'autres Bienheureux*, de Tintoret, etc.

A Santa-Catarina: un autre tableau de l'*Ange et Tobie*, attribué à Titien par quelques-uns, mais qui est plutôt d'un de ses élèves; un *Mariage de sainte Catherine*, par Paul Véronèse; *Sainte-Catherine ravie au ciel*, *Sainte-Catherine devant la Vierge*, *Saint-Antoine et l'Avare*, par Palma, etc.

Quoique j'aie à peine nommé la moitié des églises vénitiennes, et qu'il n'y en ait pas une où l'on ne rencontre, soit quelques bons tableaux, soit quelques statues, bas-reliefs, ornements sculptés en bronze, en marbre, en bois, tous dignes d'attention, et dont je n'ai pas mentionné un seul, je suis déjà fatigué d'une si longue nomenclature. Elle suffit sans doute pour montrer que la visite de toutes ces églises n'offre pas moins d'intérêt à l'amateur des arts qu'au fervent chrétien; elle suffit aussi pour prouver combien il serait facile d'accroître, de compléter le Musée tout nouveau, et encore peu considérable, formé à l'Académie des Beaux-Arts. On n'a qu'à réunir aux tableaux de ce Musée, qui occupe un local bien éclairé, assaini par l'air et le soleil, les plus importants de ceux des églises, qui périssent dans l'abandon, dans l'humidité, dans les ténèbres. Ce serait leur rendre, avec le jour et la vie, leur vraie destination dans notre époque.

Si la basilique de Saint-Marc méritait d'être nommée avant toutes les autres églises, le palais des doges (*il palazzo ducale*) doit être nommé avant tous les autres palais. Ce n'est

pas que nous ayons à décrire cet édifice non moins étrange, non moins curieux, non moins hardi, non moins imposant, où se trouvent aussi confondus tous les styles, parmi lesquels domine également l'arabe. Bâti par l'architecte Filippo Calendario, qui fut ensuite pendu comme conspirateur, vers le milieu du quatorzième siècle, et sous le doganat de ce Marino-Faliero qui fut décapité pour la même cause, le palais ducal, n'ayant aujourd'hui nulle destination, n'est plus qu'une espèce de curiosité archéologique, comme le Colysée et le Parthénon ; seulement il est encore debout tout entier. On y visite avec intérêt l'escalier des Géants, l'escalier d'Or, la salle du Sénat, celle du Conseil des Dix, la Gueule du Lion, les Puits, les Plombs, le pont des Soupirs, tous ces restes matériels d'un gouvernement qui, comme ceux de Rome et d'Athènes, n'existe plus que dans la mémoire des hommes. Mais de cet édifice, véritable et complet emblème de la constitution vénitienne, de cet édifice qui était à la fois palais, conseil d'Etat, tribunal, prison, lieu de supplice, nous n'avons à mentionner que les objets d'art destinés à la décoration.

Parmi les ouvrages de sculpture, on peut citer, comme les plus remarquables, les chapiteaux très ornés, très riches, des colonnes de la galerie extérieure, que l'architecte de l'édifice sculpta lui-même pour la plupart ; — les fenêtres principales sur le *Molo* et sur la *Piazzetta*, dont les ornements en pyramide furent ajoutés, après l'incendie de 1577, par Alessandro Vittoria ; — les huit statues grecques élevées sur la façade de l'Horloge, entre autres celle qu'on nomme le Philosophe, et celle qui porte une corne d'abondance ; — les statues semi-colossales de *Mars* et de *Neptune*, sur l'escalier des Géants, que Sansovino fit dans sa vieillesse, et qui ne sont pas ses meilleures œuvres ; — les belles décorations de l'escalier d'Or, du même artiste; — enfin les statues et les fines arabesques de la grande porte, appelée *della Carta*, ouvrages du *maëstro Bartolommeo*.

Quant aux peintures, elles sont disséminées dans les salles, les galeries et les escaliers du palais. Comme ce n'est pas un inventaire que nous dressons, au lieu d'aller de pièce en pièce, nous supposerons, suivant notre usage, tous les tableaux réunis, et nous rangerons les principaux sous le nom de leurs auteurs.

Giovanni Bellini n'a, je crois, qu'un seul ouvrage, le *Christ mort*; Giorgion pas un seul, non plus que son illustre élève Sebastiano del Piombo. Ni le premier, mort si jeune, ni le second, chargé d'un emploi public à Rome, ne furent appelés à concourir aux décorations du palais vénitien. Titien lui-même n'y est plus représenté que par une figure de *Saint-Christophe*, peinte à la fresque, et par le magnifique tableau nommé la *Foi du doge Marin Grimani*, où l'on voit ce doge agenouillé devant la Vierge et l'Enfant, qui lui apparaissent en vision. Mais il ne faut pas oublier que, chargé après la mort de Bellini de terminer les décorations de la salle du grand conseil, Titien y avait peint *l'empereur Barberousse implorant le pardon d'Innocent III*, et qu'il avait représenté dans ce grand cadre historique plusieurs personnages marquants de son époque. L'incendie de 1577 détruisit malheureusement ce tableau, qui avait valu à Titien le titre bizarre de *sensale del Fondaco de' Tedeschi* (courtier de la chambre des Allemands), lequel signifiait, je ne sais comment, premier peintre de la république. La principale fonction attachée à ce titre d'honneur était celle de peindre chaque nouveau doge, moyennant *huit écus* par tête, prix convenu à la fondation de l'emploi. Ce fut en cette qualité que Titien peignit les portraits des doges Andrea Gritti, Pietro Lando, Francesco Donato, Marco-Antonio de Trévise et Venerio.

Ce sont principalement Tintoret et Véronèse qui ont décoré le palais ducal. Tintoret y a laissé plus de vingt tableaux, sans compter les portraits. La *Gloire du Paradis*, qui se trouve dans la salle du grand conseil, est assurément l'une

des plus vastes toiles que jamais peintre ait déroulées devant lui. Elle a trente pieds de hauteur et soixante-quatorze de longueur. Quoique ouvrage de sa viellesse, confus dans plusieurs parties, et très malheureusement restauré, ce tableau est encore d'un grand effet. On trouve, parmi les autres, des compositions mythologiques, telles que *Mars chassé par Pallas*, *Ariane couronnée par Vénus*, la *Forge de Vulcain*, *Mercure et les Grâces ;* des compositions historiques, comme *Charles-Quint recevant les ambassadeurs à Pavie*, la *Bataille de Zara*, la *Victoire de Vittoré Soranzo sur le prince d'Este*, celle de *Marcello sur les Aragonais*, etc. ; enfin des allégories, comme *Venise au milieu des Divinités*. Paul Véronèse compte, au palais, une dizaine de grandes compositions, plafonds ou tableaux, et dans les genres divers que je viens d'énumérer. Ce sont l'*Apothéose de Venise*, le *Retour d'André Contarini* après sa victoire sur les Gênois, la *Prise de Smyrne*, la *Défense de Scutari*, etc. On regarde comme le premier de ses plafonds, et peut-être comme le plus beau de l'Italie entière (la Sixtine à part), celui peint en grisaille dans la salle du Conseil des Dix, dont il a fait plusieurs compartiments. On regarde comme le premier de ses tableaux au palais, et peut-être de toute son œuvre, le célèbre *Enlèvement d'Europe*, qui est dans la salle nommée *Anti-Collegio*. Là, comme dans les *Cènes* et autres compositions prétendues religieuses, Véronèse habille ses personnages à la vénitienne. Europe a une toilette splendide ; mais le sujet s'explique assez par l'amoureuse soumission du majestueux taureau blanc. Le séjour qu'a fait ce chef d'œuvre à Paris ne lui a pas été aussi profitable qu'au *Saint-Pierre martyr* de Titien. Ignorant les procédés du peintre, on l'a nettoyé d'abord, puis vernissé, et cette opération malheureuse lui a enlevé la finesse et la transparence des teintes les plus délicates.

Après Tintoret et Véronèse, viennent naturellement leurs

fils, Domenico Robusti, et Carlo ou Carletto Cagliari. On a dit du premier qu'il suivait son père comme Ascagne suivait Énée dans l'incendie de Troie, *non passibus æquis.* Il l'imite sans l'atteindre, il lui ressemble sans le remplacer. Deux grandes toiles, la *seconde Conquête de Constantinople* et la *Victoire navale* où les Vénitiens firent prisonnier Othon, fils de l'empereur, sont ses œuvres au palais ducal. Quant à celles de Carletto Cagliari, — à qui son père, dont il était adoré, prédisait un talent plus grand que le sien propre, mais qui mourut misérablement, par excès d'application et de travail, à vingt-quatre ou vingt-cinq ans, — ce sont une personnification de *Venise*, et deux vastes compositions où le *doge Cicogna* est représenté *donnant audience à des ambassadeurs.* Ces ouvrages remarquables font croire que Véronèse eût pu prédire juste.

Marco Vecelli, l'un des neveux de Titien, et qui soutient le mieux le fardeau de ce grand nom, a fait pour le palais ducal le *Congrès de Bologne*, où se trouvèrent Charles-Quint et Clément VII, le *doge Leonardo Dona adorant la Vierge*, et un plafond représentant la *Zecca.* Palma le jeune est encore l'un des maîtres vénitiens qui ont le plus contribué à la décoration du palais ducal. Il y a laissé ses œuvres les plus considérables, le *Jugement universel*, la *première Conquête de Constantinople*, la *Ligue de Cambrai*, *un Combat naval* gagné dans les eaux du Pô par Francesco Bembo, une *Venise* personnifiée, etc. Il faut citer encore le *Christ chassant les marchands du Temple*, sujet un peu épigrammatique à Venise, mais où Bonifazio se montre comme un résumé de toute l'Ecole, en imitant à la fois les styles des différents maîtres, — le *Retour de Jacob à Chanaan*, le *Retour du doge Sebastiano Zani*, par Leandro Bassano, — l'*Adoration des Mages* et la *Prise de Bergame*, par le Grec Aliense, — le *Doge Grimani agenouillé devant la Vierge et saint Marc*, par Contarini, — *Frédéric Barberousse de-*

vant Innocent III, par Federico Zuccari, — la *Victoire des Dardanelles*, par Pietro Liberi, — les six allégories qui ornent l'espèce d'arc de triomphe élevé à la mémoire du doge Morosini, lesquelles, peintes par Lazzarini dans le dix-septième siècle, sont les plus récentes des peintures du palais, — enfin la collection presque entière des portraits des doges, où l'on en trouve plusieurs de la main de Tintoret, de Leandro Bassano et des deux Palma. Cette collection, dans son état actuel, comprend cent quatorze portraits. Le nombre total des doges qui ont gouverné la république étant de cent vingt, il en manque seulement six pour qu'elle soit complète. On sait qu'à la place où devrait être le portrait de Marino-Faliero, se trouve un ovale noir, avec cette inscription : *Hic est locus Marini Falethri, decapitati pro criminibus.* J'allais oublier, dans cette liste interminable, un bien curieux tableau anecdotique, celui où le Vicentino (Andrea Micheli) a peint la *Réception d'Henri III au Lido.* C'est un des nombreux monuments de la visite que ce prince fit à Venise en 1574, lorsqu'après avoir quitté le trône de Pologne, il allait occuper celui que laissait vacant, en France, la mort précoce de son frère Charles IX. On lui rendit de tels honneurs, que Palladio éleva un arc de triomphe tout exprès pour lui, et que Tintoret fut chargé, par la république, de faire son portrait, qui est encore au palais, dans la salle *de' Stucchi.*

En quittant la somptueuse demeure des anciens doges, il ne faut pas oublier, dans son voisinage immédiat, quelques salles du vaste et bel édifice appelé naguère les *Procuratie nuove* (parce que les procurateurs de Saint-Marc s'y installèrent après avoir abandonné les *Procuratie vecchie*), appelé maintenant le Palais-Royal (*il Palazzo-Reale*), sans doute à cause de sa ressemblance avec celui de Paris. Dans cet édifice, chef-d'œuvre de Scamozzi, — qui sut réunir au sien un autre chef-d'œuvre architectural, l'élégante bibliothèque bâ-

tie par Sansovino, — sont dispersés quelques beaux ouvrages de l'école vénitienne, au milieu desquels se trouve, je ne sais comment, le fameux *Ecce homo* d'Albert Durer. C'est là que Giorgione a laissé une *Descente du Christ aux Limbes*, — Titien, un *Passage de la Mer rouge*, ouvrage de jeunesse, fait avant qu'il eût arrêté sa manière, et une *Sagesse couronnée*, ouvrage au contraire de son extrême et toujours verte vieillesse, — Tintoret, l'*Adoration des Mages, Saint Joachim chassé du Temple, Saint Marc sauvant un Musulman du naufrage*, et l'*Enlèvement du corps de Saint Marc* par deux marchands vénitiens, qui, pour emporter ses reliques d'Alexandrie, les cachèrent sous des tranches de la chair immonde du cochon, — Véronèse, une *Venise au milieu d'Hercule, de Cérès et d'autres divinités*, un *Christ au Jardin des Olives*, l'*Institution du Rosaire*, *Adam et Eve pénitents*, — son fils Carletto Cagliari, un *Christ mort sur les genoux du Père éternel*, — enfin Pâris Bordone, un autre *Christ mort* pleuré par deux personnages inconnus.

Venise ressemble un peu à Rome par le nombre de ses galeries particulières. Elles ont bien déchu, il est vrai, comme les grandes familles dont elles ornaient jadis les demeures; mais il en reste cependant quelques beaux débris, qui peuvent faire imaginer ce qu'étaient ces galeries dans les temps de grandeur et de richesse. Si la basilique de Saint-Marc est le Saint-Pierre de Venise, si le palais ducal en est le Vatican, on peut retrouver, toutes proportions gardées, l'équivalent des galeries Doria, Sciarra, Borghèse, etc. Celles-ci se nomment, à Venise, galeries Manfrin, Barbarigo, Mocenigo, Capovilla, Pisani, etc.

La galerie du palais Manfrin est certainement la plus considérable et la plus intéressante. On y trouve quelques vénérables reliques de l'art italien naissant, quelques morceaux

de Cimabuë et de Giotto — puis, comme intermédiaires, quelques ouvrages de Mantegna ; — puis, les trois Bellini, un portrait de Pétrarque par Jacopo, celui de Laure par Gentile, et le *Christ à Emmaüs* par Giovanni ; — puis, l'excellent tableau de Giorgion, appelé les *Trois Portraits*, justement célébré par lord Byron ; — puis, enfin, l'un des grands chefs-d'œuvre de Titien, la *Descente de Croix*, dont il existe deux ou trois répétitions égales, composition noble, vigoureuse, touchante, où le peintre, si mondain d'habitude, et pour ainsi dire si mythologique, se montre chrétien fervent et recueilli. Le palais Manfrin renferme encore d'autres tableaux vénitiens : de Véronèse, un portrait ; de Sebastiano del Piombo, une *Circoncision* ; du Padovanino, le *Sacrifice d'Iphigénie* ; de Leandro Bassano, *Moïse frappant le Rocher ;* du Pordenone, son portrait au millieu de cinq de ses élèves, ouvrage excellent. Il renferme aussi quelques peintures des autres écoles italiennes : une *Présentation au Temple* de Jean d'Udine, une *Fuite en Égypte* et un *Ecce homo* d'Augustin Carrache, une *Lucrèce* de Guide ; et enfin quelques ouvrages étrangers, *Cérès et Bacchus*, de Rubens, un portrait, de Rembrandt, un *petit Berger*, de Murillo. Cette collection, judicieusement rangée dans un emplacement heureux, mérite d'être visitée par tous les amateurs.

C'est au palais Barbarigo que Titien vécut longues années, et que la peste de 1576 termina sa vie séculaire. Bien que des bandes impunies de voleurs l'eussent dépouillé durant son agonie, et qu'un indigne fils, le prêtre Pomponio Vecelli, eût dispersé son héritage, le palais Barbarigo à conservé cependant cette *Madeleine*, dont il ne voulut jamais se défaire, qui fut le modèle de toutes les autres, et de laquelle on connaît au moins six répétitions ; une *Vénus*, qu'on a volontairement gâtée pour en couvrir les nudités, et un *Saint-Sébastien*, qu'il ébauchait à quatre-vingt-dix-neuf ans. C'est dans ce même palais que se trouve la *Suzanne*, dont Tintoret, par

une patience hors de ses habitudes, a précieusement fini tous les détails, même des animaux et des plantes, ainsi que le groupe de *Dédale et Icare*, l'un des ouvrages où Canova, tout jeune encore, s'est pleinement révélé.

Le palais Capovilla renferme, au milieu de plusieurs curiosités intéressantes, une collection complète des gravures de Raphaël Morghen, et le palais Mocenigo, l'esquisse terminée de l'immense *Paradis* de Tintoret, moins restaurée et mieux conservée que le tableau de la salle du grand conseil. Au palais Pisani, le meilleur cadre est celui de Paul Véronèse, représentant *la Famille de Darius aux pieds d'Alexandre*, sujet traité depuis par Lebrun. Si l'on comparait ces deux compositions en historien, en archéologue, on reprocherait sans doute à Véronèse ses riches costumes vénitiens, son nain bariolé en fou de cour, et tous les détails qui font d'Alexandre un roi du seizième siècle, plus encore qu'on ne reprocherait à Lebrun les longues chevelures de ses héros grecs, assez semblables aux perruques de Louis XIV. Mais qu'on les compare simplement en peintre, et l'on verra que les exigences de l'histoire ne sont, dans l'art, ni les mêmes ni les premières; l'on verra que, pour rendre sur la toile une scène dramatique avec vérité, avec puissance, pour satisfaire les yeux et toucher l'âme du spectateur, l'exactitude historique, respectable sans doute, et qu'il faut soigneusement ajouter aux autres mérites, n'a cependant pas plus d'importance en peinture que l'exactitude des costumes dans un drame représenté sur le théâtre. On fait aujourd'hui, si je ne m'abuse, une trop grande et trop exclusive affaire de cette vérité historique, de cette *couleur locale*, comme l'ont appelée ses prôneurs. Pour avoir commis des fautes grossières de costume, Véronèse n'en est pas moins un grand peintre, comme Shakspeare, pour avoir commis d'énormes erreurs de géographie, n'en est pas moins un grand poète dramatique. Se trouve-t-il quelqu'un, parmi les rigides et minutieux

observateurs de la couleur locale, qui se flatte de les avoir surpassés? oui, peut-être; mais c'est seulement dans le costume et la géographie.

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.

2.

Etablie dans les bâtiments qu'on appelait naguère Ecoles de la Charité (*Scuole della Carità*), l'Académie des Beaux-Arts est une création de ce siècle. C'est une espèce d'asile ouvert par quelques pieux amis des arts (entre autres Leopoldo Cicognara, le savant auteur des *Fabbricche di Venezia*) aux œuvres que menaçaient de disperser ou de détruire la suppression des couvents, la dégradation des églises, la ruine des palais. Il ne faut pas y chercher un véritable Musée, une collection variée et complète d'œuvres d'art, méritant ce nom dans le sens qui lui est propre. Ce que nous disions à propos de la petite galerie de Parme, que chaque ville d'Italie, de celles qu'on peut appeler capitales d'une école, brille surtout par les ouvrages des peintres ses enfants, se trouve encore plus juste à Venise que partout ailleurs. L'Académie des Beaux-Arts est un Musée vénitien.

La sculpture mérite à peine d'être comptée. Les soixante ou quatre-vingts objets sculptés qui s'y trouvent pour modèles à étudier, sont presque tous des copies de ces grandes œuvres originales que nous avons vues dans les musées de Florence, de Rome, de Naples, ou qu'il faut chercher à Paris, à Londres, à Munich, dans toutes les galeries de l'Europe. De ces diverses copies, les plus précieuses sont celles des marbres d'Athènes et des marbres d'Égine données par les

souverains d'Angleterre et de Bavière à Cicognara, qui les a données ensuite à l'Académie. C'est à la bibliothèque Saint-Marc qu'il faut chercher les seuls morceaux originaux de statuaire antique que possède Venise. Là sont les groupes de *Bacchus et un faune*, de *Ganimède enlevé par l'aigle*, de *Léda et le cygne*, les statues de *Diane*, d'*Ulysse*, de l'*Abondance*, de l'*Amour*, de deux *Muses*, les têtes semi-colossales d'un *Faune* et d'une *Faunesse*, quelques bas-reliefs, entre autres celui qu'on appelle *Niobiade, etc.* Toutefois, la salle nommée *delle reduzioni accademiche*, ornée d'une bordure à hauteur d'appui, où Titien a peint les emblèmes des quatre évangélistes, quinze têtes d'enfants et des masques de caractère (1), renferme plusieurs élégants bas-reliefs, quelques-uns en marbre, la plupart en bronze, tous de l'âge moderne. Parmi les premiers se distingue une *Vierge portant l'enfant* entourée d'autres figures, morceau naïf et gracieux, fait à Venise au quatorzième siècle, mais dont l'auteur est resté inconnu ; — parmi les seconds, une porte de tabernacle très finement ciselée, qu'on attribue à Donatello ; — un bas-relief pris au tombeau de Briamonte, ouvrage de ce Vittore Camelio, de Venise, qui savait si bien contrefaire les médailles antiques ; — enfin la *Victoire de Constantin* et son *Entrée à Rome*, vigoureux et excellents tableaux de bronze, par Andrea Riccio, de Padoue. C'est dans cette salle que se trouve la précieuse urne de porphyre où l'on conserve pieusement la main droite de Canova, dont le cœur est à l'église des *Frari*, et le reste du corps à Possagno. Au-dessous, l'on a suspendu son ciseau, et gravé l'inscription suivante :

Quod mutui amoris monumentum,
Idem gloriæ incitamentum sit.

(1) Cette bordure avait été faite pour l'ancienne *Scuola di San-Giovanni.*

Dans la salle immédiate est conservée la collection de dessins originaux formée par le *cavaliere* Bosso, de Milan. On y trouve plus de soixante dessins de Léonard, presque cent de Raphaël, quelques-uns de Michel-Ange. Mais nous pourrions répéter en un mot, à propos de cette collection, ce que nous disions de celle de Florence : c'est un trésor enfoui.

Dans la distribution des deux cent soixante-quinze tableaux de toutes écoles qui forment la collection, l'on a eu le bon esprit de consacrer une petite salle aux anciennes peintures, à celles qui ont précédé l'établissement de la véritable école vénitienne. Les plus curieuses sont : une *Madeleine*, une *Sainte-Barbe*, une *Sainte-Claire* du vieux Bartolommeo Vivarini, un *Saint-Jean-Baptiste*, un *Saint-Matthieu* de Luigi Vivarini Senior, un autre *Saint-Jean*, un *Saint-Sébastien*, un *Saint-Antoine abbé* de Luigi Vivarini Junior, et surtout quelques-uns de ces vastes tableaux nommés *ancona*, qui réunissaient plusieurs sujets dans leurs divers compartiments. Ceux-là sont de Michele Mattei, de Bologne, de Lorenzo Veneziano, de Nicolo Semitecolo. La plus importante de ces peintures est une *Vierge glorieuse* assise sous un baldaquin que soutiennent des anges, entre les quatre docteurs de l'Église. Elle est l'œuvre des frères Giovanni et Antonio de Murano, qui travaillaient toujours en commun. On aurait dû réunir à cette collection d'anciens tableaux un *Christ priant au jardin*, de Marco Basaiti, et une *Vierge lisant*, précieux ouvrage d'Antonello de Messine, qu'il laissa sans doute à Venise lorsqu'il vint communiquer à son ami Domenico le secret de la peinture à l'huile, secret que ce dernier porta ensuite à Florence, où il lui fut arraché avec la vie par Andrea del Castagno.

La fondation de la véritable école de Venise peut être rapportée à Giovanni Bellini, qui joue, dans son histoire, le même rôle que Francesco Francia dans celle de Bologne. Le premier, il adopte et fixe une manière, il réunit des élèves,

il forme enfin une école. Né à Venise en 1426, et mort en 1516, après plus de soixante ans d'exercice, il apprit la peinture à l'huile, soit de son père Jacopo Bellini, élève lui-même de Gentile da Fabriano (1), soit, comme le rapportent certains écrivains, Borghini et Ridolphi, en s'introduisant sous l'habit d'un patricien chez Antonello de Messine pour lui voir préparer ses couleurs. La peinture de Bellini est, comme on sait, très châtiée, très finie. On y sent une patience à toute épreuve jusque dans l'imitation des moindres objets, autant que la pureté du goût et le sentiment du beau. Grand coloriste d'ailleurs, quoique timide encore, Bellini a jeté dans cette voie toute l'école qui l'a suivi, et lorsque, déjà vieux, il vit les beaux effets de clair-obscur produits par son élève Giorgion, il apprit lui-même à donner plus de chaleur à son style et plus de largeur à son pinceau. Le principal ouvrage de ce maître que possède l'Académie des Beaux-Arts, est une *Vierge glorieuse* aux pieds de laquelle trois petits anges exécutent un concert, et dont le trône est entouré par saint Jean, saint Sébastien, saint Dominique, saint François, saint Louis, et Job enfin qui se trouve là parce que le tableau appartenait à l'église supprimée de *San-Giobbe*. C'est une composition magnifique que son grand style et sa belle exécution placent au premier rang des œuvres de Bellini, lequel compte encore à l'Académie des Beaux-Arts quatre autres *Madones*. M. Valery, qu'a pu tromper quelque confusion dans ses notes, lui attribue une *Cène à Emmaüs* de grandeur naturelle, avec les costumes de son temps et un ambassadeur turc. J'ai vainement cherché ce tableau dans toute la galerie, et j'aurais été bien surpris de l'y rencontrer, car de tels détails sont fort opposés à ses habitudes et à sa manière.

(1) Dès le temps de Jacopo Bellini, les Vénitiens avaient abandonné l'usage des panneaux de bois (*tavole*) pour peindre sur toile.

Gentile Bellini, quoique l'aîné de son frère, n'a pas dans l'École la même importance. Ayant passé plusieurs années de sa vie à Constantinople, où, malgré l'anathême porté par le prophète contre toute *image* d'être vivant, Mahomet II lui commanda plusieurs travaux, il se borna à la peinture anecdotique. Sous ce rapport, ses tableaux sont très précieux. Il y en a deux à l'Académie représentant des miracles arrivés de son vivant par l'intervention des reliques de la sainte Croix, l'un sur la place Saint-Marc, en 1496, l'autre sur le Grand-Canal. On y trouve reproduits, avec une fidélité scrupuleuse et un talent remarquable, les lieux, les costumes, les habitudes, tout l'aspect de la Venise d'alors. Ce sont des pages d'histoire et comme les mémoires de son temps.

On regrette vivement de ne rencontrer dans le musée de Venise que deux ouvrages de Giorgion (Giorgio Barbarelli), et non des plus importants dans son œuvre. Quoique du même âge que Titien, Giorgion, plus précoce, sortit d'abord du style timide et froid de leur maître Bellini à la vue des ouvrages de Léonard ; mais, poussant plus loin encore les grands effets d'opposition et de clair-obscur, il a donné le premier exemple de cette manière large et vigoureuse qu'a depuis adoptée l'École entière, vouée dès lors au culte du coloris. C'est en ce sens, qu'après avoir réagi sur son maître lui-même, Giorgion fut en partie le maître de Titien, qui l'imita. Mais le chagrin de se voir enlever, par son élève Pietro Luzzo, de Feltre, une maîtresse qu'il aimait, ou peut-être simplement la peste, le fit mourir à trente-quatre ans (en 1511), et son glorieux émule, qui lui survécut plus d'un demi-siècle, eut le temps de l'atteindre et de le dépasser. Ses deux ouvrages à l'Académie sont une *Tempête apaisée par saint Marc*, et le portrait d'un noble vénitien. On y reconnaît les qualités qui distinguent ce maître éminent : ampleur des contours, noblesse des draperies, empâtement profond, clair-obscur énergique, enfin la

hardiesse et l'aisance vénitiennes dont il est juste de le nommer l'inventeur. La vue de ces échantillons fait regretter plus vivement la destruction des belles fresques qu'il avait exécutées sur la façade de l'hôtel appelé *Fondaco de' Tedeschi*, et aussi l'absence de toute autre œuvre. Il n'y a pas même un de ces *concerts* de voix et d'instruments que son goût pour la musique lui faisait aimer à peindre.

Une autre absence non moins regrettable, car elle est complète, c'est celle des œuvres de l'élève et continuateur de Giorgion, Fra Sebastiano del Piombo, dont nous avons souvent parlé, notamment à propos de sa *Sainte-Famille* du musée de Naples. Il est étrange, et pour ainsi dire impardonnable, qu'un si grand artiste, et qui fait tant d'honneur à l'école de Venise, ne soit représenté ni au palais ducal, ni même à l'Académie. Il est vrai de dire qu'une fois en possession de son office de chancelier *del Piombo*, d'où lui vint le nom sous lequel il est connu, Sebastiano Luciano cessa de travailler, pour vivre en vrai chanoine, et faire uniquement la *vita buona*. Mais néanmoins, quoique peu nombreux, ses ouvrages ne sont pas d'une extrême rareté; l'on en trouve dans toutes les grandes collections de l'Italie, hors celle de son pays, et les Anglais en ont trois dans leur petite *Galerie nationale*, à savoir : la grande composition du *Lazare ressuscité*, le portrait de la belle et sainte Giulia Gonzaga, enfin le portrait du peintre lui-même, qui s'est représenté en compagnie du cardinal Jules de Médicis scellant une dépêche avec le *plomb* de son office.

Quant à Titien (Tiziano Vecelli ou Vecellio, né à Cadore (1) en 1480, et qu'on croit arrière-neveu de saint Titien,

(1) ... E Tizian che onora
Non men Cador che quei Venezia e Urbino...

(Ariosto, *Orlando Furioso*.)

évêque d'Oderzo), son histoire est écrite tout entière à l'Académie des Beaux-Arts. Là, se trouvent les premiers essais d'une jeunesse à son début, les dernières occupations d'une vieillesse volontairement laborieuse, la perfection du milieu de sa vie.

On regarde comme le plus ancien des ouvrages encore subsistants de ce grand homme une *Visitation de sainte Élisabeth* en petites proportions ; il peignit ce tableau presque au sortir de l'enfance, lorsqu'il hésitait encore entre l'imitation de son second maître Gentile Bellini, celle de quelques ouvrages flamands venus à Venise, et la nouvelle manière de son condisciple Giorgion. Les formes y sont raides et la couleur molle, mais on voit déjà clairement vers quelle école l'attire son penchant naturel. Son dernier ouvrage, au contraire, est une grande *Déposition de croix* (*Cristo deposto*) que la mort l'empêcha d'achever. En examinant de près ce tableau, on y aperçoit bien le travail embarrassé, confus, alourdi, d'un pinceau tremblant et d'une vue éteinte ; et cependant, à quelques pas de distance, il est encore plein d'effet, de force et de grandeur. Cette vénérable *Déposition* fut achevée par Palma le vieux, comme l'indique la pieuse inscription tracée au premier plan : *Quod Titianus inchoatum reliquit, Palma reverenter absolvit, Deoque dicavit opus.*

Les deux grandes compositions qui marquent, à l'Académie des Beaux-Arts, la maturité et comme le point culminant du génie de Titien, ce sont le commencement et la fin de l'histoire de la Vierge, sa *Présentation au temple* et son *Assomption*. La première est d'une singulière ordonnance. On y voit l'escalier et le vestibule du temple, les maisons voisines, des rues en perspective, des montagnes au fond, une foule de personnages ; la Vierge, petite fille qui monte seule l'escalier, est la moindre partie du tableau, qui n'en est pas moins une œuvre admirable dans la manière vénitienne, plus

attachée au vrai réel qu'à l'idéal. Ces deux genres de mérite se trouvent tous deux et presque également dans l'*Assomption*, aujourd'hui si célèbre et si connue par la gravure. Titien la peignit à trente ans, et mit par cet ouvrage le sceau à sa réputation naissante. On avait en quelque sorte perdu le souvenir de cette *Assomption* fameuse, lorsque heureusement Cicognara la découvrit, tout enfumée, sur un haut panneau de l'église des *Frari*, et l'échangea contre un tableau plus neuf. Il est inutile sans doute de vanter ses beautés diverses, de décrire la majesté mystérieuse du Père éternel, l'éclat éblouissant et céleste du groupe de la Vierge portée par trente petits anges, la vigoureuse réalité des personnages restés sur la terre ; il suffit de rappeler que, dans ce tableau, Titien mérite le nom que lui ont donné ses biographes et ses admirateurs, celui du plus grand coloriste de l'Italie, et j'ajoute que, si l'on ne peut précisément l'appeler le plus grand coloriste du monde, il ne partage du moins ce titre qu'avec Rubens et Murillo. Titien fut, avec Giorgion et plus encore que lui, dans l'école vénitienne, ce qu'avaient été Léonard, Corrége, Raphaël, Michel-Ange, à Milan, à Parme, à Rome et à Florence : « Il absorba ses devanciers et ruina ses successeurs » (les annotateurs de Vasari). A l'école de Bellini, jusque là retenue par les scrupules de la conscience, les appréhensions de la modestie, la peur et le respect des difficultés, il ajouta l'audace, l'élan, la promptitude, enfin la pleine liberté de la main et de l'esprit.

Depuis sa découverte récente, l'*Assomption* passe, en Italie, pour le chef-d'œuvre de Titien. Mais peut-être faut-il placer encore plus haut celui de ses ouvrages qu'il proclamait lui-même le meilleur, je veux dire la grande *Cène*, à laquelle il travailla sept ans, qui avait sept brasses de longueur (environ douze mètres), et qui est restée enfouie dans le réfectoire du couvent de l'Escorial, en Espagne. Protégé, honoré, aimé par Charles-Quint et Philippe II, Titien, qui fit trois fois

le voyage d'Augsbourg et devant qui posa trois fois Charles-Quint, auquel Philippe II écrivait familièrement comme à son autre peintre chéri, Sanchez-Coello, Titien leur adressa une grande partie de ses œuvres. C'est en Espagne qu'allèrent successivement, et cette immense *Apothéose* où la famille impériale est présentée par un chœur d'anges à la Trinité, à la Vierge, aux Bienheureux, et cette foule de tableaux sacrés ou profanes, dont les uns se nomment l'*Adoration des Mages*, la *Vierge aux douleurs*, *Jésus couronné d'épines*, *Sainte-Marguerite*, le *Péché originel*, et les autres, *Offrande à la Fécondité*, *Bacchus à Naxos*, *Diane et Actéon*, *Diane et Calixto*, *Andromède et Persée*, *Médée et Jason*, *Pan et Sirynx*, *Vénus et Adonis*. De tous ces tableaux expatriés, et, pour la plupart, du vivant même de leur auteur, les uns ont péri en 1608 dans l'incendie du Pardo; les autres, longtemps relégués avec la *Vierge à la Perle* et la *Vierge au Poisson* dans les solitudes de l'Escorial, sont enfin réunis au *Spasimo*, dans le musée de Madrid, où nous les retrouverons bientôt. Ce qui reste, à Madrid seulement, est beaucoup plus important que les douze ou quinze tableaux de second ordre rassemblés dans notre musée du Louvre.

Outre ceux que je viens de citer, l'Académie de Venise possède encore un *Saint Jean-Baptiste dans le Désert*, où le paysage, d'un aspect sombre et morne, aide merveilleusement à l'effet du personnage, et une vigoureuse tête de *Vieille Femme*, qui passe pour un portrait de la mère du peintre.

La vue de tous les morceaux dont se compose l'œuvre immense de Titien fait naître une réflexion générale qui peut mériter d'être placée ici; elle me semble prouver victorieusement la supériorité des sujets religieux sur les sujets profanes. Titien a été l'artiste le moins dévot de son temps; allant plus loin que les Giotto, les Masaccio, les Léonard, les Corrége, les Michel-Ange et les Raphaël, qui avaient peu à peu éman-

cipé l'art du dogme et fondé son indépendance, il est franchement et pleinement sorti de la foi pour prendre tous les sujets que lui fournissaient son imagination, son goût, ses caprices. Et cependant, les œuvres qui ont surtout immortalisé le nom de Titien, comme celui de Raphaël, sont des tableaux sacrés. L'*Assomption*, la *Cène*, le *Saint Pierre martyr*, la *Descente de Croix*, surpassent, non-seulement les *Vénus* et les *Danaë*, qui sont des compositions simples, mais aussi les *Allégories*, par exemple, compositions non moins vastes et non moins compliquées. C'est que, dans les sujets religieux, se trouvent et se trouveront longtemps encore, pour tous les arts, les dernières difficultés et la dernière grandeur.

Mais, dira-t-on, cela peut avoir été vrai, et ne l'être plus. Quand la foi régnait, les arts devaient être religieux; ils trouvaient dans leur sujet même l'inspiration de l'artiste et la sympathie du public; l'un faisait avec amour, l'autre admirait avec respect. Mais aujourd'hui que la foi semble morte, pourquoi maintenir à la peinture sacrée son ancienne prééminence? — Pourquoi? parce que la religion porte en elle deux mérites : la croyance, qu'elle peut avoir perdue; la poésie, qu'elle a conservée. Ce dernier suffit encore. Depuis dix-huit siècles, la mythologie n'en a point d'autre, et l'on peut aisément, sans croire soi-même, se mettre au point de vue de la foi pour exécuter une œuvre ou pour l'apprécier. La religion chrétienne doit avoir le sort de la mythologie, sur qui elle l'emporte même par le côté pittoresque; elle gardera, je le répète, son empire sur les esprits, comme poésie, longtemps après l'avoir perdu sur les âmes, comme croyance. Notre monde terrestre, notre monde réel, est trop borné, trop court, trop étroit, pour l'imagination et pour ses œuvres; il faut à celle-ci quelque espace plus vaste où promener ses rêves et ses caprices, où satisfaire son goût de l'inconnu et du merveilleux, son instinct de l'infini. Dans les arts, la religion suffit à toutes les exigences. Elle a assez

d'idéal dans ses croyances pour que tous les sentiments, même l'exaltation, se développent avec liberté ; assez de réel dans ses traditions et ses dogmes pour qu'on ne franchisse pas les bornes d'une certaine raison, pour qu'on n'aille point avec une excuse jusqu'à l'extravagance. Elle a son histoire et ses légendes, ses mystères et ses miracles, ses démons et ses anges, son enfer et son paradis, toutes les oppositions du laid et du beau, du mal et du bien ; puis, au milieu de ces deux extrêmes, l'homme, sur la terre, qui les réunit par ses vices et ses vertus. Rien ne saurait remplacer, dans les arts, une aussi admirable combinaison d'éléments, une aussi vaste échelle de degrés, une source aussi inépuisable d'inspirations et d'effets. Qu'on passe en revue les chefs-d'œuvre, de tous les temps et de tous les genres, on les verra presque tous empruntés à l'ordre surnaturel, qui, soit qu'on le nomme sacré, soit qu'on le nomme fantastique, vient également des croyances religieuses. Ce sera, dans ce que nous savons ou ce qui nous reste de l'antiquité, en peinture : la *Vénus Anadyomène* d'Appelles, le *Jupiter entouré des Dieux* de Zeuxis, les *Bacchus* de Parrhasius et d'Aristide ; — en sculpture : le *Jupiter olympien*, la *Minerve* d'Athènes, l'*Apollon* de Rome, la *Vénus* de Florence ou celle de Milo, la *Diane* de Paris, l'*Hercule* de Naples, la *Niobé*, le *Laocoon* ; — en architecture : le *Parthénon*, le *Temple de Pæstum*, le *Panthéon* d'Agrippa. Ce sera, dans les temps modernes, en peinture : la *Transfiguration* et le *Spasimo* de Raphaël, la *Cène* de Léonard, le *Jugement dernier* de Michel-Ange, la *Nativité* de Corrége, l'*Assomption* de Titien, le *Saint Marc* de Tintoret, le *Saint Jérôme* de Dominiquin, la *Sainte Pétronille* de Guerchin, la *Pitié* de Guide, les *Extases* de Murillo, la *Descente de Croix* de Rubens, le *Déluge* de Poussin ; — en sculpture : le *Moïse* de Michel-Ange, le *Saint Jean* de Donatello, la *Notre-Dame de la Solitude* de Becerra, la *Madeleine* de Canova ;

— en architecture : la *Mosquée de Cordoue*, la *Cathédrale de Nuremberg*, l'*Abbaye de Westminster*, *Notre-Dame* de Paris, le *Duomo* de Florence, *Saint-Pierre* de Rome, le *Rédempteur* de Venise; — en musique : les *Motets* de Palestrina, les *Psaumes* de Marcello, les *Oratorios* de Handel, le *Requiem* de Mozart, la *Messe solennelle* de Beethoven, et, même en musique d'opéra, *Orphée*, *Don Giovanni*, *Moïse*, *Freyschutz*, *Robert-le-Diable*.

Revenons maintenant à l'Académie des Beaux-Arts.

En face de l'*Assomption*, qui occupe un des panneaux d'honneur dans la grande salle, on a placé le *Miracle de saint Marc*, par Tintoret. C'est une justice rendue à cet autre immortel ouvrage, le premier de son auteur, et l'un des premiers assurément, non de l'École, mais de l'art tout entier.

Giacomo Robusti, qu'on appela *Tintoretto* parce que son père était teinturier à Venise, et dont nous avons vu de si nombreux ouvrages, au palais ducal, dans les églises, dans les galeries particulières, aurait pu remplir à lui seul les salles de l'Académie, tant il occupa laborieusement sa longue vie de quatre-vingt-deux années, tant il avait une facilité merveilleuse pour concevoir et pour exécuter. Ses qualités d'artiste s'étaient annoncées de si bonne heure, que, poussé par un sentiment de jalousie qu'il répara depuis noblement, Titien renvoya de son atelier cet élève qui, dès l'école, lui portait ombrage. Ce fut un bien pour Tintoret; car, au lieu d'imiter servilement son maître, comme tous ses condisciples, il se fit une manière originale en essayant d'atteindre la règle qu'il s'était tracée : réunir le dessin de Michel-Ange et le coloris de Titien. Mais, après des études variées et opiniâtres, chargé de commandes, dès que sa célébrité commença, et portant dans le travail une ardeur fébrile qui le fit appeler *il furioso*, Tintoret, comme Murillo, n'a pas donné les mêmes soins à toutes ses œuvres; il en est un grand nombre marquées

d'une évidente précipitation, ou plutôt de cette envie de faire vite et beaucoup, que je crois pouvoir appeler la négligence dans le travail. Aussi Annibal Carrache disait-il en plaisantant avec justice, que très souvent Tintoret était inférieur à Tintoret.

L'on a donc eu raison de faire un choix pour l'Académie, et de se borner (si c'est se borner ainsi) à une dizaine d'ouvrages, tableaux et portraits. Celui que nous avons annoncé déjà par son titre, le *Miracle de saint Marc*, représente la délivrance d'un esclave condamné au supplice, par l'intervention miraculeuse du patron de Venise. C'est une vaste scène, en plein air, qui réunit une foule de personnages, mais groupés sans confusion, et concourant tous au sujet dont l'unité est parfaite. Au milieu de ces gens assemblés pour le supplice et témoins du miracle, l'esclave, couché nu par terre, dont les liens se rompent d'eux-mêmes, et le saint, étendu dans l'air comme si des ailes le soutenaient, offrent des raccourcis d'une audace et d'un bonheur inexprimables. Tous vivent, tous s'agitent; on voit la foule remuée par l'étonnement et l'effroi, et l'on comprend alors la vérité de cette espèce de proverbe admis par les artistes, que c'est chez le Tintoret qu'il faut étudier le mouvement. D'ailleurs, la liberté magistrale du pinceau, le jeu savant des lumières, l'harmonie et la finesse des tons, la vigueur inouïe du clair-obscur, toute la magie du coloris portée à sa dernière puissance, font de ce tableau une œuvre éblouissante, enchanteresse, prodigieuse, qu'on devrait appeler, non plus le *Miracle de saint Marc*, mais le *Miracle de Tintoret*.

Un autre tableau, moins vaste, mais d'une importance presque égale, est une *Vierge dans la gloire, adorée par saint Côme et saint Damien*. C'est un autre chef-d'œuvre, un autre triomphe de la couleur, au delà duquel on ne peut rien supposer pour l'effet fort et juste. Le reste des compositions, dont il serait trop long de parler en détail, sont : le *Meurtre*

d'Abel, le *Christ sortant du tombeau* (en présence de trois sénateurs), la *Vierge et l'Enfant*, encore accompagnés de trois sénateurs, une *Assomption*, un *Christ en croix*, *Adam et Ève* mangeant la pomme. Enfin le portrait du *Doge Mocenigo*, l'un des plus admirables qu'ait laissés Tintoret, et celui d'Antonio Capello, montrent son génie et sa grandeur dans un genre où il est aussi resté le rival de Titien.

Son autre émule, celui qui vient encore partager le premier rang dans l'école vénitienne, Paul Véronèse enfin (Paolo Caliari, ou Cagliari, de Vérone) ne me semble pas avoir à présenter au concours une œuvre aussi grande de tout point que l'*Assomption* et le *Saint-Marc*. Nous avons au Musée du Louvre le tableau qu'on appelle son chef-d'œuvre parmi ces immenses *Cènes*, ou repas, qu'il a dix ou douze fois répétées, les *Noces de Cana*. Eh bien! ce tableau lui-même ne me paraît point une composition aussi élevée, du moins par sa nature et son style, que les deux précédentes. Elle ne peut les égaler que par l'exécution des parties. C'est une galerie de cent portraits rassemblés dans le même cadre, ne méritant son nom, ni par l'action, ni par le lieu, ni par aucun détail, et, quelle que soit la valeur de cent excellents portraits, je ne puis trouver en aucun d'eux, ni même en leur ensemble, l'équivalent absolu d'une composition où l'unité règne, d'un poëme pittoresque, comme les grandes œuvres de Titien et de Tintoret. Cela me ferait placer Véronèse un peu au-dessous de leur niveau. Après cette réserve, je devrais vanter la magnifique ordonnance de ses vastes et théâtrales compositions, la noblesse, la variété et la vérité des portraits, la recherche et l'élégance des ornements, la justesse, la vivacité, le charme de la couleur, toutes ces éminentes qualités que j'admire autant que personne; mais, comme Véronèse est incomparablement mieux représenté et mieux apprécié à Paris que Tintoret et Titien, comme nous avons sous les yeux

ses meilleures œuvres, tandis que, depuis les restitutions faites à l'Italie, les autres ne nous sont connus que par des œuvres secondaires, je puis couper court à des éloges qui seraient tout-à-fait superflus.

Le *Seigneur soupant chez Lévi*, grand et superbe pendant des *Noces de Cana* et de la *Cène de Jésus chez Simon*, que le Louvre possède, est l'ouvrage capital de Véronèse à l'Académie des Beaux-Arts. Un peu moins vaste que les *Noces de Cana*, mais d'une disposition aussi belle et d'une aussi précieuse exécution, cette toile me paraît, tant elle est fraîche et éclatante, avoir sur l'autre l'avantage d'une conservation plus parfaite. Sous prétexte de ces scènes évangéliques, Véronèse peignait tout simplement un grand repas de son époque, avec des poètes, des musiciens, des moines et des courtisanes. C'est aussi sous prétexte d'une *Annonciation* qu'il a peint un grand tableau d'architecture, où l'on voit la façade entière d'un palais et diverses perspectives des élégants jardins qui l'entourent. La Vierge et l'Archange, placés aux deux angles du tableau dont ils sont les moindres détails, font la plus étrange figure dans ce paysage orné. Mais supprimez-les, rendez au tableau son sujet véritable, en lui ôtant le nom qu'il a usurpé, et vous aurez à louer sans restriction. Malgré d'excellents détails, surtout au premier plan, l'*Assomption* de Véronèse est très inférieure à celle de Titien, et je me garderai bien, par esprit de justice, de provoquer entre elles la curieuse et instructive comparaison qu'appelait à Naples la rencontre des *Saintes Familles* de Raphaël et de Jules Romain ; ce ne serait pas donner au peintre de Vérone la place qu'il mérite par l'ensemble de ses œuvres. Il a encore à l'Académie une *Sainte-Christine battue de verges*, dont le dessin est fin, précis, net, presque florentin, et dont la couleur est pâle : deux choses rares chez tout Vénitien, et en particulier chez Véronèse. Il semble avoir poussé à l'extrême, dans ce tableau, la teinte qui lui

est propre, la teinte d'argent. On sait qu'au contraire Titien paraît étendre une couche d'or sur ses peintures, et que, chez Tintoret, domine la nuance légère et transparente de l'améthyste. Ces quatre tableaux me semblent les plus remarquables, à différents titres, de ceux que compte Véronèse à l'Académie. Mais il faut y ajouter *Sainte-Christine dans le lac de Bolsena*, *Sainte-Christine poussée à l'adoration des idoles*, les *Quatre évangélistes* en deux pendants, — *Saint Luc et Saint Jean*, puis *Saint Marc et Saint Matthieu*, — *la Vierge entre saint Joseph*, *saint Jean-Baptiste* et d'autres bienheureux, enfin *La Foi*, *la Charité*, *Ezéchiel et Isaïe* en grisailles.

Après ces grands noms : Bellini, Giorgion, Titien, Tintoret, Véronèse, maîtres incontestés de l'école vénitienne, il est juste, à mon avis, de citer Pâris Bordone qui s'est élevé presque à leur hauteur dans son tableau du *Pêcheur présentant au doge l'anneau de Saint-Marc*. Il le peignit à Venise, avant de passer en France où l'appelait François I[er], et d'aller décorer la maison des fameux financiers Fucher à Augsbourg. Quoique les personnages n'aient pas plus d'une coudée, c'est une grande composition dans tous les sens du mot, par l'étendue, par l'ordonnance, par l'exécution. L'architecture, quoique inventée, est un modèle de perspective dans les lignes, de vérité et de finesse dans tous les tons du marbre, des bas-reliefs, des divers ornements. Les personnages ne sont pas moins remarquables par la variété des attitudes et le sentiment de vie qui les anime. Enfin la scène entière est d'un effet singulier, charmant, et l'on s'explique sans peine comment tant de chevalets sont toujours dressés autour de ce tableau, plus étudié, plus copié peut-être qu'aucun autre.

Parmi les disciples de Titien, restés complétement dans sa

manière (1), on peut citer pour les plus éminents les deux Palma, Bonifazio, Morone. L'Académie des Beaux-Arts contient plusieurs tableaux des trois premiers, et quelques portraits du quatrième, qui n'a guère fait autre chose, mais assez bien pour que l'on confonde aisément ses ouvrages avec ceux du maître. Bonifazio Bembi, que nous connaissons à peine en France, parce que je crois qu'on lui fait l'honneur d'attribuer aussi ses œuvres à Titien, — tout le monde gagnant à cette croyance et Titien même n'y perdant pas beaucoup, — n'a pas la réputation que devrait lui assurer la possibilité de cette méprise. Si nous avions au Louvre, avec son nom, certains tableaux de l'Académie, tels que l'*Adoration des Mages*, le *Massacre des Innocents*, *Saint-Jérôme et Sainte-Marguerite*, la *Femme adultère*, le *Christ glorieux*, entouré de saints et d'anges, et surtout le *Riche Epulon* dînant au milieu de ses courtisanes, nous accorderions certainement à Bonifazio plus de renommée qu'il n'en a parmi nous.

Le vieux Palma, qui a terminé le dernier tableau de Titien, a laissé lui-même une *Assomption* inachevée, dont la partie inférieure est très belle. Parmi sept à huit compositions de Palma le jeune, il faut citer au moins son *Cheval de la Mort* (*il caval della Morte*), heureuse allégorie d'une vigoureuse exécution et d'un effet imposant. Le squelette de la Mort, monté sur un cheval fantastique, préside à une espèce de carnage où ses ministres brûlent des temples, tuent des rois, égorgent de jeunes femmes, et le Temps, assis à l'écart, écrit froidement l'histoire des faits qui s'accomplissent devant lui.

Si nous passons des imitateurs de Titien aux imitateurs de

(1) J'appelle disciples de Titien ceux qui l'imitèrent plutôt que ceux qui prirent directement ses leçons, car Titien eut le tort grave de ne pas soigner beaucoup l'éducation de ses élèves, et de porter envie à ceux qui se distinguaient sous sa direction.

Tintoret et de Véronèse, nous trouvons d'abord le fils du premier, Domenico Robusti, que représentent un *Christ couronné d'épines* et deux portraits de nobles vénitiens; — puis, le frère et le fils du second, Benedetto et Carletto Cagliari, l'un avec la *Dernière cène du Sauveur* et le *Christ devant Pilate*, l'autre avec deux *Anges portant les instruments de la passion*, l'*Institution de la confrérie del Soccorso*, et le *Christ portant sa croix rencontré par sainte Véronique*. J'ai cherché curieusement, mais en vain, dans les salles de l'Académie, quelque morceau du second fils de Véronèse, Gabriele Caliari, lequel, ayant quitté l'art pour le négoce à la mort de son père, n'a laissé que de rares ouvrages. Peut-être cependant a-t-il contribué à terminer une autre *Cène chez Lévi* signée *gli eredi di Paolo Veronese*.

Ces héritiers de noms illustres sont loin de clore la liste des maîtres vénitiens. Il reste à mentionner, sans sortir de l'Académie des Beaux-Arts, les deux Bassano (Jacopo et Leandro da Ponte), dont le second se fait remarquer par une belle *Résurrection du Lazare;* Schiavone (Andrea Medola), Salviati (Giuseppe Porta), le Vicentino (Andrea Micheli, de Vicence), Rocco Marconi, Giovanni Contarini, Lazzaro Sebastiani, Benedetto Diana, Donato Veneziano, etc. On n'y trouve point Canaletti (Antonio Canale, dit Canaletto ou Canaletti), sans doute parce qu'ayant Venise sous les yeux, il a paru inutile d'en avoir des portraits partiels. Mais il est encore d'autres artistes éminents qui appartiennent à l'École par leur éducation, par leur manière, et dont l'Académie a pu réunir les chefs-d'œuvre à ceux de Bellini, de Titien, de Tintoret, de Pâris Bordone, de Bonifazio. Tel est d'abord Giam-Battista Cima, de Conegliano, resté fidèle au style de Bellini, et qui paraît dès lors, au milieu des autres, plutôt un Lombard ou un Florentin qu'un Vénitien. Son *Saint-Thomas touchant les plaies*, sa *Vierge glorieuse* entourée

de saints, aux pieds de laquelle deux petits anges font de la musique, sont d'excellentes compositions, sages, correctes et d'un faire admirable. Tel est aussi le Padovanino (Alessandro Varottari, de Padoue), qui a laissé au musée de Venise, — avec une *Vierge glorieuse*, un *Saint-Diacre priant* et une *Descente du Saint-Esprit*, — cet autre tableau des *Noces de Cana* où il s'est montré l'heureux émule de Véronèse par l'élégance, la variété, l'éclat et la vie qui règnent dans sa composition. Tel est encore Pordenone (Antoine Licinio, de Pordenone), qui apprit à peindre sans maître, en imitant Giorgion, et qui devint habile dans la fresque jusqu'à lutter contre Titien, dont il fut toute sa vie l'ennemi déclaré (1). Il est auteur d'un *Saint-Laurent Giustiniani* entouré de saint Jean-Baptiste, de saint François et de saint Augustin, ouvrage parfait, d'un dessin châtié, d'une couleur vive et juste, qui ne lui fait pas moins honneur que ses meilleures fresques. Tel est enfin Vittore Carpaccio, qui n'est connu et ne peut l'être qu'à Venise, où il semble avoir laissé toute son œuvre, comme Schidone au musée de Naples. Ce sont neuf grands tableaux racontant, avec beaucoup d'imagination, mais aussi avec beaucoup d'ordre et de charme, toute la légende de *sainte Ursule* et de ses compagnes, depuis l'arrivée des ambassadeurs du roi d'Angleterre qui envoie demander la main de la sainte pour son fils, jusqu'à l'apothéose des onze mille vierges; c'est le *Supplice des dix mille martyrs crucifiés sur le mont Ararat* (Carpaccio, comme on voit, ne reculait pas devant les sujets vastes, et prenait ses personnages par milliers); c'est enfin une *Présentation de l'enfant Jésus au Temple*, où le vieux Siméon paraît entre deux cardinaux, ouvrage supérieur, plein de grâce et de force

(1) On dit que, dans la crainte des vengeances de ce puissant rival, Pordenone ne travaillait que barricadé dans sa maison, et l'épée au côté.

tout à la fois, et qui mériterait, sans une certaine raideur de contours, d'être comparé aux plus belles productions de l'École.

Nous avons dit, au début de cet article, que les étrangers, même italiens, n'ont en quelque sorte aucune place à l'Académie des Beaux-Arts. On y voit seulement quelques ouvrages isolés donnés par leurs auteurs, ou légués par des amateurs défunts, mais qui ne peuvent représenter ni une école, ni même un maître, et certes, au milieu d'une telle collection, le Vénitien qui n'aurait point quitté sa ville natale serait bien excusable de croire qu'il n'y a d'autres peinture au monde que celle de son pays. Luca Giordano seul se produit avec honneur au musée de Venise. Sa grande *Descente de croix* me paraît être, avec la *Consécration du mont Cassin* restée à Naples, le plus réfléchi, le mieux composé et le plus vigoureusement exécuté de tous ses tableaux. Il montre ce qu'aurait pu faire cet artiste d'une si riche nature, avec plus de réflexion dans l'esprit et plus de dignité dans le caractère. Une *Madone* de Pinturicchio, un *Jésus parmi les Docteurs* de Giovanni d'Udine, un *Repos en Égypte* de Baroccio, une autre *Madone* de Guide, un *Homère* et des *Joueurs d'échecs* du Caravage, un *Martyre de saint Barthélemy* du Calabrese, une *Allégorie* de Liberi, un *Daniel dans la fosse aux lions* de Pierre de Cortone, une *Sainte-Famille* de Cirro Ferri, forment à peu près toute la part des écoles italiennes à l'Académie. Je ne parle pas de la salle des peintures modernes, où je ne suis entré que pour voir la précieuse esquisse du *Miracle de saint Marc*, que l'on a mise, je ne sais pourquoi, en cette déplorable compagnie.

Quant aux étrangers *ultramontains*, ils ne sont naturellement pas mieux traités. Des Espagnols, rien, même de Ribera; — des Français, un *Repos en Égypte* par Nicolas Poussin, un *Paysage* par son beau-frère Gaspard ou Guas-

pre Dughet, une *Madeleine* par Lebrun; — des Flamands, un *Mariage de sainte Catherine* par Lucas de Leyde, un *Loth et ses filles* par Cranack, un *portrait* par Van-Dyck, enfin quelques petits cadres de Téniers, Ostade. Berghem, Van-de-Velt, Breughel, et peut-être un Terburg. J'avais raison de dire que l'Académie des Beaux-Arts est un musée vénitien.

Quand on voit à quel degré de splendeur s'éleva Venise dans les arts, comme dans la politique, la guerre et le commerce, on doit reconnaître, après l'exemple plus ancien et plus fameux encore d'Athènes et de toute la Grèce, après l'exemple contemporain de Florence et de la Hollande, qu'en aucun temps la forme républicaine n'est moins favorable que la monarchique aux progrès, à la célébrité, à la fortune même des artistes. Venise n'eut aucune espèce de cour, ni de papes, ni de rois; Venise n'eut pas même de ces familles nobles et riches entre toutes, qui, s'arrogeant peu à peu l'autorité souveraine, essayaient, par l'éclat et l'utilité des travaux publics, de faire pardonner leur puissance usurpée; elle n'eut pas les Médicis de Florence, ou les Sforza de Milan, ou les Gonzaga de Mantoue. Et cependant Venise, qui conserva tous ses enfants illustres, attira dans son sein et s'appropria une foule d'illustrations étrangères. En effet, suivant la remarque piquante des annotateurs de Vasari, tous les grands peintres vénitiens (sauf pourtant les trois Bellini et Tintoret) sont nés hors de Venise : Titien à Cadore, Giorgion et Pâris Bordone à Trévise, Pordenone dans le Frioul, les deux Véronèse (Paolo Cagliari et Alessandro Turchi) à Vérone, Palma-le-Vieux à Bergame, les Bassano (da Ponte) dans la petite ville de ce nom, Schiavone en Dalmatie, etc. J'ajouterai que les deux plus grands architectes qui ont illustré Venise, Sansovino et Palladio, étaient nés, l'un à Florence, l'autre à Vicence, et qu'ils vinrent aussi, par choix, se fixer dans la ville où le vieux Calendario avait élevé le palais ducal. N'ont-ils pas trouvé tous,

dans cette ville républicaine, à développer leur génie, à conquérir la renommée, à vivre dans l'aisance et le luxe? Pour n'être sujet d'aucun prince, pour n'avoir que sa propre cour, Titien en fut-il moins visité par tous les princes de son temps, par les grands des autres contrées, par les écrivains renommés de toute l'Italie ? En fut-il moins le peintre chéri de Charles-Quint, qui ne voulut plus poser que devant lui, qui lui payait chaque portrait mille écus d'or, qui le fit chevalier de l'empire et lui donna une pension doublée par Philippe II ? En fut-il moins riche, moins heureux, moins honoré, moins envié de tous ?

Sur cette protection si vantée que les souverains, dit-on, peuvent seuls dispenser aux arts et aux artistes, écoutons une voix que nul ne peut récuser. Elle n'est point moderne, elle n'est point partiale. Ce sera celle de Giorgio Vasari lui-même, qui écrivait son livre avant la fin du grand siècle, qui devint riche et puissant, qui fut gonfalonier suprême d'Arezzo sa patrie, et qui resta toute sa vie, d'après son propre aveu, au *service* des Médicis et des papes : « Semblable à la plupart des princes, dit-il, en un endroit, Eugène IV ne comprenait rien aux beaux-arts, et s'en souciait fort peu. Si les princes soupçonnaient combien il est important pour leur renommée de savoir distinguer les hommes de génie, ils ne se montreraient pas si insoucieux. » — Ailleurs : « L'avènement d'Adrien VI consterna tous les artistes de Rome et de Florence... Les beaux-arts lui furent tellement odieux, que, si ce pontife eût conservé plus longtemps le sceptre apostolique, Rome aurait eu à déplorer la perte de bien des chefs-d'œuvre, comme autrefois lorsqu'elle vit certains papes condamner au feu toutes les statues échappées au ravages des Goths. Le ciel enfin, touché de compassion, fit ressusciter les arts en frappant de mort Adrien. » — Ailleurs encore : « Tant que vécut Adrien, peu s'en fallut que Jules Romain, le *Fattore*, Perin del Vaga, Jean d'Udine, Sé-

bastien del Piombo et autres grands maîtres ne mourussent de faim. La consternation régnait parmi les courtisans accoutumés à la munificence de Léon X, et les artistes songeaient tristement à l'avenir en voyant toute espèce de talent plongé dans l'oubli... lorsqu'enfin, par la volonté de Dieu, la mort vint frapper Adrien. »

Voilà donc quel était, à Rome, le souverain qui, du vivant de Michel-Ange et quand les cendres de Raphaël étaient à peine refroidies, séparait les deux grands Médicis, Léon X et Clément VII ! Voilà quelle précaire et misérable situation avait faite aux artistes l'habitude des commandes et des présents de la cour pontificale ! C'est dans le même temps qu'à Venise, prospérait et jetait tout son éclat la grande école fondée par les Bellini ; que Charles-Quint ramassait le pinceau échappé aux mains de Titien ; que Sansovino construisait la *Zecca* (hôtel des Monnaies) et la *Loggia* du Campanile ; que Palladio élevait, au milieu d'une foule de palais postérieurs à celui des Doges, la belle église *del Redentore*. C'est dans le même temps que, sollicité par le duc Cosme, le duc Hercule et le pape Paul III, de leur consacrer son double talent, à Florence, à Ferrare et à Rome, le sculpteur-architecte Sansovino répondait à toutes leurs instances (encore au dire de Vasari) « qu'ayant le bonheur de vivre dans une république, » ce serait folie à lui d'aller vivre sous un prince absolu. » Après de tels exemples, les artistes doivent se rassurer sur les changements que peut opérer l'esprit du siècle dans les institutions politiques, et voir s'il le faut sans effroi la république succéder aux monarchies.

FIN.

TABLE ANALYTIQUE.

A

B

C

E

F

G

H

I

J

N

P

Q

R

S

T

U

V

Z

APPENDICE.

TURIN.

VIII.

LA GALERIE ROYALE.

En ajoutant au volume sur les *Musées d'Italie* ce chapitre supplémentaire, je ne donne pas un démenti à la préface qui le commence. Il est vrai, malheureusement, que, depuis la première édition de ce volume, je n'ai pu réaliser l'un de mes plus vifs désirs, celui de faire un second voyage en Italie, et qu'ainsi je n'ai point encore vu la galerie de Turin. Mais il m'est si pénible de passer sous silence cette intéressante partie de la famille italienne, la plus proche voisine de la France, et de paraître laisser dans l'oubli ce Piémont qui donne à l'Europe un si noble exemple d'indépendance nationale, un si parfait modèle de liberté intérieure, que j'aime mieux, à son sujet, faire taire tout scrupule, et, plutôt que de ne point parler de lui, en parler d'après les autres.

Je trouve d'ailleurs, à Paris même, un puissant auxiliaire pour le sujet de ce chapitre; il me permet, en quelque sorte, de voir par mes propres yeux des tableaux qui sont à deux cents lieues de moi. C'est la *Reale Galleria di Torino, illustrata da Roberto d'Azeglio.* A un texte explicatif très-développé, même un peu diffus et surchargé d'inutile érudition, cette belle publication réunit les gravures des principales œuvres dont se glorifie le musée de Turin. Or, pour ceux qui ont fait connaissance des maîtres dans une longue et studieuse fréquentation, il n'est pas très-difficile d'agrandir par la pensée les proportions réduites de la copie gravée, d'en revêtir les traits noirs, les hachures ciselées par le burin, de

toute la pompe du coloris et de toutes les délicatesses de la ouche que le pinceau a données à l'original, de refaire enfin quelque peu le tableau sur la gravure. A cette reproduction des œuvres mêmes, je puis joindre encore des jugements et des opinions portés sur elles, soit par un artiste-écrivain[1], soit par un voyageur-artiste[2], tous deux hommes de science et de goût. Sous la direction de tels guides, je puis bien à mon tour m'offrir pour diriger les autres dans le musée de Turin.

Par une exception qui doit péniblement froisser son juste orgueil, le Piémont est la seule province de la Péninsule italique qui n'ait point donné son nom à l'un des insignes rameaux dont se compose l'arbre de l'art italien; il n'y a point d'école piémontaise, et, pour son apport au trésor commun des gloires artistiques de la patrie, Turin est resté loin, non-seulement de Florence, de Venise, de Rome, de Naples, de Milan, mais encore de Sienne ou de Pérouse. On ne cite que deux peintres nés sur le territoire piémontais, Gaudenzio Ferrari et Bernardino Lanini. Encore ont-ils étudié tous deux hors de leur pays; l'un, Ferrari, semble s'être rattaché à l'école ombrienne, celle du Pérugin, et l'autre, Lanini, s'est donné à l'école lombarde. L'un est compté parmi les maîtres de second ordre; l'autre, de troisième. Gênes, il est vrai, qui, depuis 1814, fait partie intégrante du Piémont, produisit, du temps de ses doges, quelques artistes distingués, tels que le *Cappucino* (Bernardo Strozzi), et le *Greghetto* (Benedetto Castiglione). Elle n'en resta pas moins bien inférieure à son illustre rivale de l'Adriatique. Que vont dire ceux qui prétendent que l'art ne peut prospérer, ne peut vivre que par les encouragements du monarque, et dans les pays de pouvoir absolu? Il me semble que, depuis le comte de Savoie Thomas II, qui, au XIIIe siècle, s'intitula prince

[1] M. Fréd. Mercey (*Revue des Deux-Mondes*), 1er octobre 1841.

[2] M. A. J. Du Pays, auteur de l'*Itinéraire de l'Italie*.

de Piémont et vicaire de l'empire, jusqu'au roi Charles-Albert, qui donna la charte actuelle, le *Statuto*, en 1848, le Piémont fut une monarchie absolue, et que Turin en fut la capitale. Pourquoi donc Turin n'a-t-il pas une école de beaux-arts, comme les républiques de Florence et de Venise? Pourquoi les rois de Piémont n'ont-ils pas eu à leur service des maîtres célèbres comme les patriciens de ces deux villes, ou comme les simples bourgeois d'Amsterdam, de Leyde et d'Harlem, tandis que la Hollande était républicaine? Pourquoi durent-ils appeler toujours des artistes étrangers pour décorer les monuments de leur royaume? N'ont-ils pas voulu, ou n'ont-ils pas pu former des artistes nationaux? Partisans du régime absolu, choisissez votre réponse, et vous n'en serez pas moins condamnés par vous-mêmes.

Cependant les princes de Savoie aimaient les beaux-arts. La preuve en est dans le musée même de Turin, qui fut longtemps leur cabinet particulier, comme le musée du Louvre fut le cabinet des rois de France et le musée de Madrid celui des rois d'Espagne; comme la galerie du Belvédère à Vienne est encore le cabinet des empereurs d'Autriche, et la galerie de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg celui des empereurs de Russie. Mais c'était pour leur plaisir et leur honneur particuliers qu'ils avaient formé cette collection. Maintenant qu'un prince libéral l'a ouverte à tout le monde, et de son riche cabinet d'amateur a fait un musée national, il y a bien, nous devons en convenir, quelque avantage à cette formation. Nous avons vu, dans les chapitres précédents, que la Pinacothèque de Bologne est un musée tout bolonais, et l'académie des Beaux-Arts de Venise un musée tout vénitien. Turin offre dans le sien beaucoup plus de variété. De même que le Piémont semble un terrain neutre, un intermédiaire naturel entre l'Italie et la France, à ce point qu'il fit partie de l'empire napoléonien, et qu'aujourd'hui les membres de ses assemblées politiques, représentants ou sénateurs, peuvent s'exprimer, à leur choix, en

italien ou en français, de même son musée semble mi-parti de l'art du midi et de l'art du nord. Il est même plus riche et de meilleur choix en œuvres des écoles flamande et hollandaise qu'en œuvres des diverses écoles italiennes ; et s'il se trouve, en Italie, le plus faible des musées pour l'art national, en revanche, il y tient peut-être le premier rang pour l'art étranger.

Sur la *piazza Castello*, près du *Palazzo-Reale*, s'élève un autre palais qui fut commencé dès le XIVe siècle par le duc Lodovico d'Acaya, réparé et fortifié dans le XVe par le duc Amédée VIII, et terminé vers 1720 par Madame Royale. Elle fit élever, sur les dessins de l'architecte Giuvara, la belle façade tournée vers la *Porta-Susa*, et le magnifique escalier double qui, partant des deux côtés du péristyle, va réunir ses rampes sur le palier du premier étage ; de ces derniers travaux de décoration, il a pris le nom de *Palazzo-Madama*. C'est dans ce palais que, le 2 octobre 1832, Charles-Albert ouvrit à ses sujets le nouveau musée dont il leur faisait présent. Mais, lorsqu'en 1848, il leur fit un don plus riche et plus précieux encore, celui d'une constitution, en ce moment la plus libérale de l'Europe, on fut obligé d'établir le sénat dans ce même Palais-Madame, et de reprendre au musée une partie des pièces qu'il occupait ; de sorte que sa place est devenue fort étroite, et qu'on ne peut qu'à grand'-peine y loger, y entasser devrais-je dire, les cinq cents tableaux originaux qu'il possède.

L'absence complète d'un catalogue ou livret auquel puisse recourir le visiteur a rendu nécessaire, dans le musée de Turin, un arrangement semblable à celui de la galerie du palais Pitti à Florence. On a placé sous chaque tableau le nom du maître auquel il est attribué, avec un numéro d'ordre dont la série se continue de proche en proche dans les dix-huit salles occupées par la collection tout entière. L'ordre matériel, comme au palais Pitti, semble donc obliger à une description par salle, en passant de la première, dite *salle piémontaise*, à la seconde, dite *salle de*

Raphaël, puis à la troisième, dite *salle de Paul Veronèse*, et ainsi de suite jusqu'à la *salle du roi*, qui est la dernière. Mais cet ordre est trop défectueux pour que nous puissions l'adopter ici, et, ne voulant parler, dans une revue succincte, que des œuvres les plus importantes, les plus dignes d'être cherchées et admirées, nous les rangerons, comme d'habitude, par ordre d'écoles, et, comme d'habitude encore, surtout pour une collection qui fait partie des musées italiens, nous donnerons le premier rang aux écoles italiennes.

Nous commencerons même, non point par l'école piémontaise, puisque ce mot n'aurait pas de sens, mais par les rares artistes que le Piémont a donnés à l'Italie. Et ce ne sera pas seulement justice, parce que nous sommes à Turin, mais parce que, en effet, la plus grande et la plus belle des œuvres italiennes qui s'y rencontrent est due au pinceau d'un Piémontais, Gaudenzio Ferrari, né en 1484, dans le bourg de Valduggia.

C'est une *Déposition de croix* (*Cristo deposto da croce*), d'un grand style, d'une profonde piété, où l'exécution s'élève à la hauteur de la pensée. Le premier des mérites de ce bel ouvrage, la composition, c'est-à-dire l'arrangement des groupes, la pose des personnages, l'expression de leurs gestes et de leurs physionomies, se retrouve tout entier dans la gravure. Il ne faudrait point, à ce sujet, reprocher à Ferrari d'avoir introduit dans le drame de la Passion des hommes qui ont vécu longtemps après, tels que saint Jérôme et saint Antoine abbé. C'était un genre d'anachronisme très-commun et très-permis. Corrége n'a-t-il point placé ce même saint Jérôme dans la crèche près du dieu nouveau-né, et Raphaël lui-même, dans son dernier chef-d'œuvre, la *Transfiguration*, n'a-t-il pas fait agenouiller deux prêtres en étole derrière le groupe lumineux du Christ, entre Moïse et le prophète Elie? Une large et calme lumière tombe sur cette scène de religieuse tristesse, où Ferrari semble avoir voulu réunir la manière de Léonard à celle du Pérugin. On

trouve même, en quelques parties, une heureuse imitation de Corrége, par exemple la figure de la Madeleine, baisant les pieds du Christ mort, dans une attitude charmante et touchante à la fois. D'une piété ardente et presque mystique, à l'époque où les artistes, les lettrés et souvent le pape lui-même n'étaient pas toujours croyants,—*eximie pius*, comme on l'appelait, — Gaudenzio Ferrari fut un des aides de Raphaël dans l'immense travail des *Stanze* du Vatican, et le continuateur du Pinturicchio (Bernardino di Benedetto). Cette *Déposition de croix* est son chef-d'œuvre assurément; même, dans un sens plus général et plus haut, c'est un chef-d'œuvre. Elle peut hardiment soutenir le parallèle, ayant même le droit d'aînesse et l'avantage de la priorité, avec celle de Daniel de Volterre (Ricciarelli), que notre Poussin comptait parmi les trois plus beaux tableaux du monde. Si Ferrari eût fait un grand nombre d'œuvres semblables, d'œuvres égales à celle-là, il faudrait, comme Lommazzo, le ranger parmi les sept premiers peintres de l'Italie. La posséder est un honneur pour le musée de Turin.

A la suite de Ferrari, plaçons immédiatement l'autre Piémontais, son élève, Bernardino Lanini. Sa *Madone,* entre saint Joseph et saint Jérôme, est une œuvre distinguée, qui rappelle le maître par un style élevé, noble, religieux, mais qui montre l'élève bien inférieur dans l'exécution, dans le talent de traduire la pensée de l'artiste aux yeux du spectateur.

Et maintenant, après l'insigne exception méritée par Ferrari, d'être cité le premier dans un musée italien, nous passons à celui qui doit être le premier dans tous les musées du monde, et que je n'ai pas besoin de désigner autrement. Postérieurement à son ouverture, Charles-Albert fit présent à la *Reale galleria* d'une *Madone* de Raphaël, qu'il avait achetée 75,000 fr., lorsqu'il n'était que l'héritier du trône. On la nomme la *Madonna di Tenda,* sans doute parce qu'elle orna dans l'origine quelque chapelle de cette petite ville des Etats sardes. Bien que son cadre ait la forme d'un carré

long, elle rappelle étonnamment la célèbre et merveilleuse *Madonna della seggiola* du palais Pitti. Mêmes personnages, — la Vierge, Jésus et saint Jean, — même groupe, même mouvement et même expression. Seulement Marie, vue de profil, et ne jetant point sur le spectateur ces regards profonds que nul œil ne peut soutenir, est moins riche, moins belle et moins attrayante que la *Vierge à la chaise*. C'est une simple madone, et non la *Vénus chrétienne*. Toutefois, on ne saurait dire que celle-ci soit une répétition variée de celle-là; au contraire, elle l'a certainement précédée dans la série des ouvrages de leur divin auteur. La Vierge du palais Pitti est du dernier âge de Raphaël, de l'époque voisine de sa mort, où il fit la *Vierge au poisson* du musée de Madrid, avant de couronner son œuvre entière par la *Transfiguration* La Vierge de Turin, rappelant par le style et le *faire* la *sainte Cécile* de la Pinacothèque de Bologne, appartient à la période antérieure de la vie de Raphaël, qui comprend sa seconde manière. Elle n'a donc point, comme l'autre, une importance capitale. Un *Père éternel* et une *Assomption*, de Jules Romain, complètent, avec une *Piété* de Polydore de Caravage, l'école de leur maître commun.

Corrége est absent, Bellini de même, Giorgion aussi, malgré le portrait fort douteux qui lui est attribué, et Titien manque à peu près à la galerie de Turin, où l'on ne voit qu'une simple répétition des *Pèlerins d'Emmaüs* de Paris; mais l'illustre centenaire est encore représenté, dans son école, par une *Vierge glorieuse*, entourée de plusieurs saints et couronnant sainte Catherine, qui est une des œuvres les plus belles et les plus importantes du vieux Palma. Tintoret se montre dans une composition singulière, le *Christ sur la croix*, vu seulement à mi-corps, que viennent consoler et soutenir dans son agonie, non plus les saintes femmes et les disciples, rangés d'habitude au pied de la croix, mais, descendant des hauteurs célestes, le Père éternel, les anges et les chérubins. Quant à Paul Véronèse, le plus richement doté des Vénitiens

il a jusqu'à trois compositions importantes, la *Reine de Saba* s'agenouillant devant Salomon, *Moïse tiré des eaux* par la fille du Pharaon, et *Madeleine lavant les pieds du Christ*, sujet ou prétexte d'un repas à la vénitienne, qui rappelle par sa grandeur et sa beauté les quatre vastes *Cènes* (*Cenacoli*) que se partagent Paris et Venise. Celle-ci, l'une des pages capitales du musée de Turin, provient du palais Durazzo de Gênes, qui l'avait conservée depuis le temps où le maître la peignit.

Une autre page qu'il faut encore citer hors de ligne, c'est le *saint Jean Népomucène* (de Népomuck), confessant l'impératrice d'Allemagne, Jeanne, femme de l'ivrogne Winceslas, tandis qu'un paysan attend son tour dans l'autre niche du confessionnal. Ce sujet, ainsi traité, offre un grand sentiment de l'égalité chrétienne et des devoirs tracés aux ministres de l'Evangile. On ne pouvait mieux représenter le martyr du secret de la confession, devenu le patron de la Bohême depuis qu'il périt noyé dans la Moldau, et dont l'image révérée se voit sur tous les ponts de l'Allemagne catholique. D'une couleur suave, onctueuse, dorée par une douce lumière, cette composition mélancolique fut longtemps attribuée à Murillo, dont elle rappelle, en effet, le style et la manière, tandis qu'elle rappelle, d'une autre part, Eustache Lesueur dans le sentiment profond et la noble simplicité des accessoires. Par une nouvelle ressemblance avec le peintre de la légende de saint Bruno chez les chartreux de Paris, l'auteur de ce *saint Jean Népomucène* a tracé aussi, mais en fresques, l'*Histoire de saint Bruno* dans la chartreuse de Milan. C'est le Milanais Daniel Crespi, que nous avons trouvé au musée Brera, et qui nous semblait déjà valoir plus que sa réputation.

Nous venons de citer Murillo; le souvenir du grand peintre de Séville se réveille encore devant une autre toile, le *Retour de l'Enfant prodigue* du peintre de Cento. Par sa fière et large couleur, par la vive expression de ses personnages

heureusement groupés, ce tableau de Guerchin lutte avec éclat contre le chef-d'œuvre de Murillo, qui, rapporté d'Andalousie en France, dans les bagages du maréchal Soult, et passé depuis en Angleterre, fait aujourd'hui l'honneur et l'ornement de la galerie des ducs de Sutherland.

Parmi les maîtres italiens et parmi leurs meilleures œuvres, il nous reste encore à mentionner : Un portrait de *Cosme Ier* de Médicis, par Bronzino, belle, noble et puissante tête, très-flattée sans doute, où l'artiste a voulu faire revivre le généreux protecteur des arts bien plutôt que l'odieux tyran, souillé d'assassinats et d'incestes à l'égal d'Alexandre VI[1]; — une *Assomption de Marie-Madeleine*, beau groupe du Flamand Denis Calvaert, qui avait établi à Bologne une école intermédiaire entre Francia et les Carraches ;—une *Annonciation* par Gentileschi (Orazio Lomi), fort recherchée et fort contournée, mais que des mérites d'exécution ont fait trouver digne d'être apportée à Paris pendant l'empire; — une *Vierge glorieuse*, entre saint François d'Assise et saint Charles Borromée, par Giulio Cesare Procacini, le meilleur des six peintres lombards de la même famille et du même nom ;— quelques tableaux d'Albane, entre autres les quatre pendants fort renommés qu'on nomme les *Quatre éléments*, avec deux autres pendants qui retracent l'histoire de *Salmacis et Hermaphrodite*; — quelques tableaux de Guide, une *Renommée*, une *Lucrèce* se poignardant, auxquels il faut rattacher le *Meurtre d'Abel*, par son intéressante élève Elisabetta Sirani, empoisonnée à vingt-sept ans ;—quelques tableaux de Guerchin, outre son *Enfant prodigue*, tels qu'une *sainte Françoise*

[1] En parlant du Bronzino, M. Mercey le nomme « émule des Allori ; » mais il est le premier des trois Allori (Angelo, Alessandro et Cristofano), et il ne s'appela Bronzino que par surnom. Ailleurs, M. Mercey reproche à Guerchin de marcher « à la suite de l'Amerighi et du Caravage. » Même erreur : il n'y a qu'un homme et qu'un artiste dans Michel-Angelo Amerighi da Caravaggio.

romaine, que rendent remarquable le style simple et le profond sentiment;—une *Echelle de Jacob*, par le troisième Allori, Cristofano ;—*Satyres, Bacchantes, animaux* vivants et morts, par le Greghetto ; — différentes *Vues de Turin*, prises vers 1760, par le second des Canaletti, non pas l'oncle, Antonio Canale, mais le neveu, Bernardo Belotto ; — enfin une *Madone* entre différents saints et saintes, par le vieux Andrea Mantegna, et une *Assomption de la Vierge* au milieu d'un concert d'anges, par un maître plus vieux encore que l'illustre Padouan, Gondolfino, dont la peinture, presque byzantine, semble d'une époque très-peu postérieure à Cimabué.

Très-pauvre, et presque inconnue dans tout le reste de l'Italie, l'école espagnole n'a point une part plus importante à Turin. Je n'y rencontre qu'un *saint Jérôme* et un *Homère* aveugle, faibles échantillons du vigoureux Ribera, et un *Philippe IV*, en buste, par Velazquez, qui n'est rien de plus qu'un de ces nombreux portraits de son royal ami, faits ou reproduits cent fois dans son atelier, et dont le roi d'Espagne faisait cadeau à tous ses *cousins*, les rois et princes de l'Europe. Murillo n'est présent que par le souvenir qu'éveillent l'*Enfant prodigue* de Guerchin et le *saint Jean Népomucène* de Daniel Crespi; et tous les autres maîtres espagnols, même les plus féconds, comme Zurbaran, Alonzo Cano, Herrera, font également défaut.

Malgré le voisinage de la France, l'école française n'a guère plus de représentants à Turin que l'espagnole. J'en compte trois en tout : le grand Nicolas Poussin, dans une *sainte Marguerite* triomphant du dragon, admirable, suivant la gravure, par la pose, le geste et le profond sentiment ; — Gaspard Poussin (Gaspard Dughet, le Guaspre), dans deux paysages antiques, de ce haut style qu'il reçut de son illustre beau-frère;—enfin Claude Gelée, le Lorrain, également dans deux paysages, l'un desquels est justement célèbre sous le nom du *Pont ruiné*. C'est un bonheur, c'est un honneur aussi pour Turin d'avoir conservé ces deux belles pages de notre

grand paysagiste, dont l'Italie a perdu successivement presque toutes les œuvres, qui toutes, pourtant, furent faites en Italie.

En revanche, malgré l'éloignement géographique, l'école allemande est beaucoup plus riche que la française dans la *Reale galleria*, et je crois qu'en cette partie, nulle autre galerie italienne, même des plus vastes et des plus fameuses, ne l'emporte sur elle. Si des trois anciennes écoles de l'Allemagne au grand siècle l'une manque entièrement, celle de Dresde ou de Lucas Kranach, du moins les deux autres, celles de Nuremberg et de Bâle, ont d'assez nombreux représentants. Voici d'abord une *Déposition de croix* du grand Albert Durer, puis un *Ermite en prière*, portrait que les uns croient aussi l'œuvre d'Albert Durer lui-même, tandis que les autres se contentent de l'attribuer à son éminent disciple Heinrich Aldegræver, auquel on laisse d'ailleurs, sans le lui faire disputer par son maître, un bien plus important ouvrage, une *Visitation*, vrai chef-d'œuvre de naïveté, de conscience et de sentiment religieux. Voici, d'une autre part, toute une intéressante série de portraits par Holbein : Martin Luther et Jean Calvin, les deux grands fondateurs de la réforme, Erasme le sceptique, Charles III de Savoie, enfin Catherine Bore, femme de Luther, laquelle n'est assurément ni assez jeune ni assez belle pour qu'on accuse le moine de Wittemberg d'avoir, par amour et par égoïsme, rendu le mariage aux prêtres. Ces portraits, comme tous ceux d'Holbein le fils, du grand Holbein, sont beaux, vrais et parlants; mais on peut leur reprocher un peu de maigreur et de dureté. Ils appartiennent sans doute à l'époque où il habitait encore Bâle, avant d'aller s'établir en Angleterre, lorsque sa manière ne l'élevait pas beaucoup au-dessus du vieux Holbein, ni de son condisciple, Christoph Amberger, dont un portrait, celui de Marguerite de Valois, fille de François Ier, peut être aisément confondu parmi les siens.

Quant à l'école flamande-hollandaise, elle est bien, comme nous l'avons dit, la partie riche, importante, spéciale, celle

qui singularise le musée de Turin au milieu de tous les musées de l'Italie. Si nous remontons jusqu'à ses origines, nous ne trouverons, il est vrai, ni Jean Van Eyck, ni Lucas de Leyde, ni Quintin Metzys, qui ne se montrent tout au plus qu'en des échantillons fort incertains[1]. Mais nous adorerons, dans une *Passion du Christ*, le peintre ravissant de l'hôpital Saint-Jean de Bruges, Jean Hemling, et nous admirerons Gossaert de Maubeuge dans un beau *Calvaire* en forme de triptyque, qu'il fit sans doute en Italie lorsqu'il y étudiait le style et les procédés de l'école florentine pour les rapporter à son pays. Puis, si nous passons à la seconde époque, celle de l'art des Flandres rajeuni et transformé par l'imitation italienne, nous reconnaîtrons que, parmi les maîtres qu'on nomme les *grands* Flamands, Rubens et Van Dyck tiennent naturellement la première place, Rembrandt n'étant point là tout entier pour la leur disputer. Les deux *Saintes Familles* de Rubens et de Van Dyck ne rappellent guère la naïve et sincère piété de Gaudenzio Ferrari; ce n'est, en Italie surtout, que dans la seule exécution qu'il faut chercher leur mérite; et, si prodigieuse que soit celle de Rubens, les Italiens doivent trouver ce mérite insuffisant pour un tel sujet. C'est dans le portrait que les deux peintres d'Anvers atteignent à toute la hauteur de leur célébrité. Près d'une *Chasse au sanglier*, où Sneyders sans doute a peint les animaux, Rubens présente au concours un portrait d'homme inconnu, en pied et en armure, magnifique de couleur, magnifique de pose, de geste, de mouvement, et modelé avec une puissance qui arrive à produire l'effet de la sculpture. Van Dyck, à son tour, nous montre d'abord le prince Thomas de Savoie-Carignan, à cheval, non moins beau, non moins admirable que le Francisco de Moncada de notre Louvre, mais auquel on pourrait reprocher une pose de héros trop

[1] Ainsi, l'on attribue à Lucas de Leyde, mort en 1533, un *Couronnement de Henri IV*, né vingt ans après, en 1553.

théâtrale pour ce général médiocre, et qui conviendrait à peine au prince Eugène, le vainqueur de Malplaquet et de Peterwaradin. Van Dyck nous montre aussi les portraits des jeunes princes de Savoie, Amédée et Louise-Christine, et ceux des enfants de Charles Ier, auprès du portrait de leur père, par Daniel Mytens, son digne élève.

Nous trouvons encore le portrait d'un rabbin, par Rembrandt; celui de la duchesse de Savoie, Marie-Christine de Bourbon, par Philippe de Champaigne, et celui d'un bourgeois hollandais, en buste, qu'on appelle *le Bourgmestre* (*il Borgomastro*). On a longtemps disputé pour savoir quel était l'auteur de cette étonnante et vivante peinture. Les uns, à tort évidemment, voulaient que ce fût Rubens ou Van Dyck; les autres, Rembrandt ou Nicolas Maas. On a fini par s'arrêter au plus modeste de ces quatre noms, et c'est, je pense, une justice rendue à l'éminent disciple de Rembrandt, lequel aurait une célébrité plus grande et méritée si ses œuvres, par une confusion qui l'honore, ne servaient le plus souvent à augmenter la gloire de son maître. Comme on le voit, la part des *grands* Flamands se réduit presque à des portraits, et l'on n'a guère à citer, parmi les hauts sujets d'histoire, que le *Samson pris par les Philistins*, de Gérard Honthorst, le peintre *delle notti*.

A Turin, les *petits* Flamands se montrent plus nombreux, et leurs ouvrages plus variés. Ils y sont pour la plupart, et dans leurs formes diverses. L'un des plus justement célèbres, Gérard Dow, forme à lui seul, par exemple, une petite collection spéciale, et il méritait ainsi de donner son nom à l'une des salles de la galerie : d'un côté deux intérieurs, le *Vieillard* et le *Médecin*; d'un autre, deux de ces petites scènes familières qu'il aimait à placer sur le balcon d'une fenêtre ouverte, entre les vignes, les lierres et les fleurs qui l'encadrent, les *Bulles de savon* et la *Jeune fille à la grappe*. Ces fines et charmantes miniatures sont augmentées de quelques ouvrages des élèves de Gérard Dow, le portrait de sa mère, par

Godefroid Skalken, et la *Bonne mère*, par Franz Miéris. On regrette ici l'absence de Slingelandt, de Gaspard Netscher, surtout de l'excellent Gabriel Metzu, le plus original des disciples du maître, et de Gérard Terburg, son digne rival.

C'est à Philippe Wouwermans qu'est échu l'honneur de nommer la salle où se rencontrent les principaux des *petits* Flamands Sans doute il en est digne par le nombre et l'importance de ses œuvres, entre autres deux grandes *Batailles* qui, dans ce temps où le vent de la vogue souffle sur lui, doivent avoir une énorme valeur d'argent. Mais n'est-ce point aussi parce qu'une de ces batailles s'appelle la Bicoque, où Lautrec et les Français furent battus en 1522 par les Italiens au service de Charles-Quint? Ce qui me le ferait croire, c'est qu'elle est accompagnée d'une autre victoire italienne, la *Bataille de Turin* (1706), par Jean Hughtenburg, l'élève du Bourguignon Jacques Courtois. Ce n'est pas seulement Gérard Dow, c'est encore David Téniers qui pouvait disputer à Wouwermans l'espèce de supériorité qu'on lui donne sur ses émules; mais, à Turin, il n'a que des *Cabarets*, et pas une page hors de ligne; son rival Adrien Ostade ne s'y fait connaître que par une petite *Joueuse de flûte*. Quant aux paysages des Flamands, ils y sont assez nombreux. Parmi ceux qui retracent la nature italienne, on en compte trois des frères Both, Jéan et André, un autre, fort beau, de Jean Breughel, où l'on voit un temple antique dont les ruines s'écroulent dans une flaque d'eau, un autre avec figures, de Corneille Poelenburg; et, parmi les simples portraits de la nature hollandaise, un de De Wries, plusieurs de Nicolas Berghem, et deux enfin où l'on trouve le maître du genre, Jacques Ruysdaël. Il est permis, malgré cette assez longue nomenclature d'éminents paysagistes, de regretter l'absence de leur commun modèle Jean Wynantz, d'Hobbéma, de l'excellent Adrien Van de Velde; celle de Guillaume Van de Velde dans les *Marines*, où se montre seule une *Tempête* de Ludolph Buckuysen; et, dans les *Animaux*, vivants ou morts,

celle de Jean Weenix. Ce genre intéressant et nombreux est d'ailleurs dignement représenté par une *Prairie* avec quatre vaches de l'inimitable Paul Potter, et par un bel échantillon de nature morte du vigoureux Jean Fyt.

Outre son musée, Turin possède encore une *Accademia delle Belle-Arti*, où se trouvent quelques autres morceaux de peinture, une *Madone* d'Andrea del Sarto, un *Saint-Jean Baptiste* de Francia, un *Satyre* de Rubens, etc., ainsi que d'assez nombreux cartons de Gaudenzio Ferrari et de sa petite école, qui, par la naissance du maître, se rattache au Piémont.

En cela semblable à la galerie du Palais Pitti, la *Reale Galleria* de Turin ne contient que des ouvrages de la peinture, et la statuaire semble en être exclue. A cette proscription systématique on ne pourrait, en effet, citer qu'une demi-exception, car si la sculpture s'y montre en une seule de ses œuvres, encore est-ce dans une espèce de tableau de marbre, un bas-relief représentant la Madone avec le saint Enfant. Ce bas-relief est du même auteur que le *saint Georges* et le *Zuccone* de Florence, l'illustre Donatello. C'est au musée des antiquités qu'il faut chercher quelques fragments de la statuaire antique : un Amour endormi sur la peau du lion de Némée, une statuette de Pallas, une tête d'Antinoüs en Bacchus, quelques bustes d'empereurs romains, une belle mosaïque, où l'on voit Orphée charmant les animaux, qui fut trouvée à Stampace, bourg de Sardaigne, en 1766, et plusieurs vases d'argile, dans le genre des vases étrusques, provenant en général des ruines de Pallenzo en Piémont. Ces vases auraient donc été fabriqués au nord de l'Etrurie proprement dite, tandis que c'est, tout au rebours, du midi de cette contrée, de la Basilicate et de la Pouille, l'ancienne *Græcia Magna*, que proviennent les vases plus beaux et plus célèbres de Cerveteri et de Nola.

Cette collection d'antiquités serait bien faible, en Italie surtout, si elle ne contenait que ces rares débris de

l'art grec, étrusque et romain. Mais heureusement qu'en une autre partie, elle reprend l'avantage, au point de n'avoir plus à redouter aucun parallèle. Je veux parler du musée égyptien, formé par un consul de France au Caire, M. Drovetti, et acquis tout entier, en 1823, par le roi de Sardaigne. Ce musée épyptien est certainement le plus riche de l'Italie, le seul même qui mérite un tel nom, et, s'il faut lui chercher d'autres points de comparaison en Europe, nous dirons que, seulement surpassé par ceux du *British Museum* à Londres et du Louvre à Paris, il égale au moins la collection égyptienne du château de Montbijou à Berlin. On y trouve plusieurs statues, soit des dieux,—entres autres *Ammon-Ra* (Jupiter Ammon), — soit des Pharaons, — entre autres Toutmès Ier, Toutmès III (Mœris), Aménoph (Memnon), Ramsès III (Sésostris), — et presque deux cents stèles, ou tables funéraires, qui sont de vrais tableaux sculptés ou peints sur la pierre calcaire, et qui souvent réunissent la peinture à la sculpture en relief. On y trouve aussi de nombreux manuscrits sur papyrus, autres peintures en hiéroglyphes, ainsi que la fameuse *Table isiaque*, en bronze, qui, depuis le pape Paul III, fut le sujet des études et des conjectures d'une foule de savants, Kircher, Montfaucon, Jablonski, Winckelmann, et qui, reconnue par Champollion pour une simple imitation, un simple pastiche des arts de l'Egypte fait sous Adrien, a perdu, comme notre zodiaque de Dendérah, tout son prestige et toute sa célébrité. A l'égard de ces diverses antiquités égyptiennes de Turin, je prie le lecteur de vouloir bien se reporter aux notions élémentaires dont j'ai fait précéder la description des musées égyptiens à Londres et à Paris [1]; elles lui seront un guide utile pour visiter avec fruit et commodité ce monde exhumé des hypogées de la vieille Egypte.

[1] Vol. des *Musées d'Angleterre*, etc., seconde édition, pages 55 et suiv., et vol. des *Musées de France*, *Paris,* pages 404 et suiv.

Paris.—Imprimé chez Bonaventure et Ducessois, 55, quai des Augustins

Paris. — Imprimerie Bonaventure et Ducessois, 55, quai des Augustins, près du Pont-Neuf.